



**Manuel Morales
Fernández**

**La aportación de Tromlitz: estudio comparativo y
aplicaciones prácticas**



**Manuel Morales
Fernández**

**La aportación de Tromlitz: estudio comparativo y
aplicaciones prácticas**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica dos doutores Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado da Universidade de Aveiro e Jorge Caryevschi, Professor da Escola Superior de Artes de Zwolle.

Para Laura, Óscar, Andrés y Mario.

o júri

presidente

Doutor Joaquim Arnaldo Carvalho Martins
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutor Jorge Caryevschi
Professor da Escola Superior de Artes de Zwolle

Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor Pedro Sousa Silva
Professor Adjunto do Instituto Politécnico do Porto

Doutora Monika Duarte Streitová
Estagiária de Pós-Doutoramento da Universidade de Aveiro

agradecimientos

Llevar a cabo un trabajo de estas características es el fruto del estudio y experiencias realizadas en un espacio temporal muy amplio, durante el cual me he sentido ayudado y apoyado por muchas personas a las que me siento enormemente agradecido. Las más importantes entre todas a ellas son: en primer lugar, mis padres, sin cuyo respaldo y amor nunca podría haber llegado hasta este punto; a todos mis profesores, en especial, a Rien de Reede y Wilbert Hazelzet que me ayudaron a concretar mi perfil histórico; a Inma González por su inestimable apoyo en la, en ocasiones insalvable, lengua alemana de Tromlitz; a Salvador Castro por su dedicación y minuciosidad en la revisión de la traducción al castellano; a todos los músicos con los que he tenido la ocasión de compartir experiencias que, de manera decisiva, han sido siempre enriquecedoras para mi formación como músico; a mis orientadores, Jorge Salgado y Jorge Caryevski, por su erudición y talento a la hora de guiar el presente trabajo; a Ardal Powell, Robert Bigio, Rachel Brown, Baldomero Barciela, Joaquín Gericó, José Ramón Rico, Javier Aguirre, Zeljko y Hanna Haliti, que me brindaron generosa colaboración de uno u otro modo. Y, sobre todo, a Patricia Rejas, que no sólo me descargó de tareas familiares sino que, con su gran sentido común, amor y paciencia infinita, fue una compañera imprescindible a la hora de perfilar los textos y las grabaciones.

palavras-chave

Música, Flauta, Interpretação, Interpretação Histórica, Tromlitz, Tratados musicais, Século XVIII.

resumo

Os escritos de Johann Georg Tromlitz (1725-1805) são uma fonte inestimável de informação e inspiração para o actual intérprete e estudioso. Entre estes destaco o *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* [Método minucioso e detalhado para tocar flauta], 1791, claramente inspirado no tratado de Quantz de 1752, mas reflectindo a necessidade que o autor teve de o actualizar. Este tratado de Tromlitz foi projectado para que o leitor se pudesse tornar um *Virtuoso* sem recorrer a um professor, de modo que as informações são apresentadas de um modo muito detalhado em todos os aspectos. Infelizmente, este tratado não é muito conhecido entre o público de língua espanhola, devido à falta de traduções, assim que um dos principais objectivos desta tese foi oferecer uma primeira versão para o público de língua espanhola. Para o enquadrar no contexto europeu, fez-se uma comparação com os métodos de flauta mais importantes da última década do século, tendo em conta vários aspectos fundamentais relacionados com a interpretação: som, respiração, articulação e ornamentação. A partir das conclusões de este trabalho comparativo foram geradas as directrices que guiaram a interpretação do autor de um repertório representativo deste período histórico, disponibilizando-se num CD a gravação dos excertos que serviram de exemplo para aplicação dos resultados da investigação.

keywords

Music, Flute, Performance, Historically Informed Practice, Tromlitz, Musical Treatises, Eighteenth Century.

abstract

The writings of Johann Georg Tromlitz (1725-1805) are an invaluable source of information and inspiration for the current scholar-performer. They include the *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* [*Thorough and detailed method to play the flute*], from 1791, clearly inspired by Quantz's treatise of 1752 but made up-to-date by the author. It is designed so that the reader can become a Virtuoso without a teacher. As such, the text relays in great detail the aspects necessary to master the instrument. Unfortunately, this treatise is not well known among the Spanish-speaking public due to the lack of translations into that language, so one of the main objectives of this thesis has been to make the first version in Spanish. In European context, the Tromlitz writings has been compared thoroughly with the major flute methods of the last decade of the XVIIIth century, in particular with regards to the fundamental aspects related to musical performance: sound, breathing, articulation and embellishments. The conclusion suggests ideas for the performance of repertoire representative of the last quarter of the century. In addition, a CD is provided with a recording of interpretations of these works.

palabras clave

Música, Flauta, Interpretación, Interpretación histórica, Tromlitz, Tratados musicales, Siglo XVIII.

resumen

Los escritos de Johann Georg Tromlitz (1725-1805) son una fuente incalculable de información e inspiración para el intérprete y estudioso actual. Entre ellos destaca el *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* [Método minucioso y detallado para tocar la flauta] de 1791, inspirado claramente en el tratado de Quantz de 1752 pero con la necesidad por parte del autor de actualizar este. Está ideado para que el lector pueda llegar a ser un *Virtuoso* sin la necesidad de un profesor, por lo que las indicaciones que presenta respecto a todos los aspectos necesarios para llegar a dominar el instrumento son muy detalladas. Desgraciadamente, este tratado no es muy conocido entre el público hispanoparlante debido a la falta de traducciones a nuestra lengua, por lo que uno de los principales objetivos de esta tesis doctoral ha sido el aportar la primera versión en castellano. Para ubicarlo dentro del contexto europeo, se ha comparado rigurosamente con los métodos para flauta más importantes de la última década del siglo en los aspectos fundamentales relacionados con la interpretación: sonido, respiración, articulación y ornamentación. Con las conclusiones extraídas se han sugerido opciones de interpretación en repertorio representativo del período y se ha aportado un CD con la grabación de los extractos utilizados en la aplicación interpretativa.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN	25
Cuestiones preliminares.....	26
Justificación de la elección de la cuestión.....	28
Objetivos.....	29
Estado de la investigación al respecto.....	30
Traducción (Tromlitz)	30
Estudios comparativos	33
Metodología.....	38
Estructura de la tesis.....	40
 CAPÍTULO 1	
JOHANN GEORG TROMLITZ	45
1.1. Datos biográficos.....	46
1.1.1. Sus escritos	50
1.1.2. Sus composiciones	51
1.1.3. Su trabajo como constructor	53
1.1.3.1. La flauta cromática con agujeros abiertos	57
1.1.3.2. Las flautas que se conservan en la actualidad	58
1.1.4. Revisión de literatura	59
1.2. Sobre el <i>Unterricht</i>	60
1.2.1. Traducciones del <i>Unterricht</i>	60
1.2.2. Literatura sobre el <i>Unterricht</i>	62
 CAPÍTULO 2	
METODOLOGÍA TEÓRICA	65
2.1. Respecto a la traducción.....	66
2.1.1. Definición de la traducción	66
2.1.2. El lenguaje original	66
2.1.3. El lenguaje al que se traduce	67
2.1.4. Recursos del traductor	67
2.2. Respecto a la comparación entre tratados.....	68

CAPÍTULO 3**LOS “OTROS” TRATADOS 73**

3.1. La tratadística para flauta en el siglo XVIII.....	74
3.2. <i>Saggio per ben sonare il flauto traverso</i> de A. Lorenzoni (1779).....	75
3.3. <i>The Flute Preceptor</i> de J. Wragg (1792).....	77
3.4. <i>The Art of Playing the German-Flute on New Principles</i> (1793) y <i>The School of the German-Flute</i> (1794) de J.Gunn.....	79
3.5. <i>Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute</i> de F. Devienne (1794).....	82
3.6. <i>Méthode pour la Flûte traversiere</i> de J.M. Cambini (1796-7).....	85
3.7. <i>Nouvelle Méthode de flûte</i> de A. Vanderhagen (1799).....	87
3.8. <i>Méthode pour la Flûte</i> de M. Peraut (hacia 1800).....	88
3.9. <i>Ueber die Flöten mit mehrern klappen</i> de J.G. Tromlitz (1800).....	90

CAPÍTULO 4**COMPARACIÓN TEÓRICA Y APLICACIONES PRÁCTICAS 93**

4.1. Embocadura y sonido.....	94
Afinación	106
<u>Conclusión</u>	109
<i>Aplicaciones interpretativas</i>	112
4.2. Respiración y control del aire.....	113
Técnica respiratoria	119
<u>Conclusión</u>	122
<i>Aplicaciones interpretativas</i>	125
4.3.a. Articulación (simple).....	128
4.3.b. Doble picado.....	153
<u>Conclusión</u>	171
<i>Aplicaciones interpretativas</i>	176

4.4. Ornamentación.....	185
4.4.1. Ornamentos esenciales	186
Vibrato	208
Glissando	211
4.4.2. Ornamentación libre	215
Cadencias o fermatas	222
<u>Conclusión</u>	230
<i>Aplicaciones interpretativas</i>	231
 5. CONCLUSIONES FINALES	 241
 BIBLIOGRAFÍA	 249
 Anexo I - Partituras utilizadas en la presente tesis.....	 263
I.1. BACH, C.P.E. (1786). <i>Sonata en Sol Mayor para flauta y bajo continuo, "Hamburger Sonata", Wq.133, H.56</i> (manuscrito del autor)	264
I.2. LLUGE, P. (1940). <i>Sonata for Flauto traverso</i> (Ed. J. Feltkamp)	268
I.3. MOZART, W.A. (1999). <i>Flötenquartette</i> (Ed. K. Meier)	272
I.4. STAMITZ, A. (1974). <i>8 Capricen für Flöte</i> (Ed. W. Lebermann)	276
I.5. TROMLITZ, J.G. (1976). <i>Sechs Partiten für Flöte</i> (Ed. W. Lebermann)	280
 Anexo II - CD con las grabaciones realizadas de los ejemplos musicales...	 285
 Tablas	
<i>Tabla 1.</i> Resumen de las normas de respiración dictadas por Tromlitz (1791).....	107
<i>Tabla 2.</i> Reglas para Tocar (o de articulación) de Tromlitz (1791).....	125
<i>Tabla 3.</i> Excepciones a las reglas de articulación de Tromlitz (1791).....	133
<i>Tabla 4.</i> Normas de articulación de Lorenzoni (1779).....	137
<i>Tabla 5.</i> Tipos de articulación según Devienne (1794).....	142
<i>Tabla 6.</i> Ornamentos esenciales en Tromlitz (1791).....	181
<i>Tabla 7.</i> Ornamentos según Lorenzoni (1779).....	190
<i>Tabla 8.</i> Tipos de apoyatura en los tratados franceses.....	192
<i>Tabla 9.</i> <i>Groupes</i> en los tratados franceses.....	189
<i>Tabla 10.</i> Trinos en los tratados franceses.....	195
<i>Tabla 11.</i> Ornamentos en los tratados ingleses.....	199

SEGUNDA PARTE

Nota del traductor.....	i
<i>Método minucioso y detallado para tocar la Flauta de J.G. Tromlitz (Leipzig 1791).....</i>	1
<i>Prólogo.....</i>	7
<i>Introducción.....</i>	15
<i>Capítulo Primero</i>	
Sobre la flauta y su naturaleza.....	25
<i>Capítulo Segundo</i>	
Sobre la manera de sostener la flauta y la embocadura.....	45
<i>Capítulo Tercero</i>	
Sobre las digitaciones.....	57
<i>Capítulo Cuarto</i>	
Sobre las notas y silencios, sus valores y clasificación, y otros signos musicales.....	79
<i>Capítulo Quinto</i>	
Sobre los compases, y cómo las notas se dividen y se cuentan en ellos; el pulso en sí mismo, o la división del tiempo de acuerdo a un tempo asignado.....	91
<i>Capítulo Sexto</i>	
Sobre el sonido y la afinación pura.....	121
<i>Capítulo Séptimo</i>	
Sobre las tonalidades utilizadas hoy en día.....	147
<i>Capítulo Octavo</i>	
Sobre el lenguaje de este instrumento, o la manera de regular correctamente el aire, tanto en movimientos lentos como rápidos, también conocido como picado simple.....	165

Capítulo Noveno

Sobre la técnica para tocar pasajes rápidos y muy rápidos clara y redondamente; también llamada, aunque inadecuadamente, doble picado.....	223
--	-----

Capítulo Décimo

Sobre los ornamentos.....	243
---------------------------	-----

Capítulo Undécimo

Sobre el trino.....	271
---------------------	-----

Capítulo Duodécimo

Sobre las fermatas y cadencias.....	297
-------------------------------------	-----

Capítulo Decimotercero

Sobre la toma de aire al tocar la flauta.....	319
---	-----

Capítulo Decimocuarto

Sobre los adornos libres o sobre cómo variar una simple melodía de acuerdo a las reglas de la armonía, y usar estas variaciones apropiadamente de manera buena y adecuada al objeto.....	333
--	-----

Capítulo Decimoquinto

Resumen del conjunto, con algunos consejos para alumnos y profesores.....	357
---	-----

Índice de los temas más importantes contenidos en este trabajo.....	379
---	-----

Tabla de digitaciones.....	387
----------------------------	-----

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

Cuestiones preliminares

El tratar de recrear música del pasado respetando las normas de interpretación histórica es, desde mediados del siglo XX, una de las actividades centrales del panorama musical occidental. Para ello, la investigación en la práctica interpretativa ha contribuido con ideas, conocimiento e inspiración. La búsqueda minuciosa de los recursos técnicos empleados en cada época y su utilización es un elemento esencial para poder producir interpretaciones históricamente bien informadas.

Los instrumentos históricos y las normas o instrucciones que han llegado hasta nosotros por escrito para interpretarlos son el único nexo de unión con el sonido del pasado hasta que se inventaron los aparatos de grabación. Por esta razón, los tratados o métodos instrumentales constituyen la piedra angular sobre la que se asienta el estudio de estas prácticas interpretativas.

En este contexto, los tratados concienzudamente analizados en el presente estudio nos ofrecen una panorámica excelente sobre cómo podría haber sido la interpretación de flauta en los estertores del siglo XVIII en Europa. Entre todos ellos destaca, sin lugar a dudas, el *Ausfühlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (a partir de ahora *Unterricht*) de Tromlitz, como se podrá valorar a lo largo de esta tesis.

Johann George Tromlitz (1725-1805) fue un reconocido flautista, profesor y constructor de flautas alemán. Llegó a ser flauta solista en el *Grosses Konzert* en Leipzig bajo la batuta de Hiller aunque a los cincuenta años se retiró de los escenarios para dedicar su vida a la enseñanza de la flauta y al trabajo experimental en el diseño de nuevos prototipos instrumentales.

Su *Unterricht*, publicado en Leipzig en 1791 por A.F. Böhme, es una obra teórico-práctica de gran importancia que sólo ha empezado a ser reconocida por los musicólogos e intérpretes de la música de finales del siglo XVIII recientemente. Prueba de ello es que el primer trabajo monográfico que hay sobre su figura es la tesis doctoral de Demmler (1961), la primera reimpresión del *Unterricht* es de 1973, realizada por F. Knuf en los Países Bajos, y la primera traducción conocida – al inglés – es la aparecida en la tesis de Hartig (1981) en los EEUU.

Sin duda, junto con el *Versuch* (Quantz, 1752), es el tratado de flauta más exhaustivo escrito durante el siglo XVIII. Abarca aspectos relativos a la interpretación, incluyendo afinación, articulación, postura corporal, respiración, dinámicas, ornamentos, estilo, cadencias, mantenimiento y construcción de la flauta. Es indispensable tanto para los intérpretes de flautas históricas como para los flautistas que interpretan repertorio de dicha época con instrumentos modernos; pero también para todos aquellos músicos, estudiantes o especialistas

interesados en realizar interpretaciones históricamente bien informadas de la música de finales del siglo XVIII.

Desde el mismo comienzo del Prólogo de su tratado, Tromlitz admite la influencia del *Versuch* de Quantz al que toma como modelo de estructura y al que hace continuas referencias comparativas. Su principal meta es que el libro sea útil a cualquiera que quiera aprender a tocar el instrumento sin necesidad de profesor (en esto trata de ir un punto más allá que Quantz, quien admitía la necesidad de un profesor además de su *Versuch*). Debido a que la aparición del *Unterricht* es casi cuarenta años posterior a la del *Versuch*, aquel nos brinda una visión muy interesante de la práctica musical en el final de siglo, abarcando ya parte del período clásico alemán. En esos cuarenta años se produjeron bastantes cambios, especialmente en lo que se refiere al diseño del instrumento y al estilo musical.

Aunque Tromlitz muestra un gran respeto por el trabajo de Quantz, defiende la necesidad de un nuevo método actualizado. Su tratamiento de la materia es el de un músico muy bien formado en interpretación, teoría, composición y construcción de flautas. Como profesor, muestra una gran preocupación por los detalles de interpretación, por el tratamiento minucioso de las sílabas utilizadas para articular o de la utilización sistemática de los ornamentos por poner sólo unos ejemplos.

La organización de la materia sigue, en general, la misma que Quantz. La principal diferencia – al igual que ya ocurría con L. Mozart (1756) y con C.P.E. Bach (1753) – es que en el *Unterricht* no trata de abarcar un campo tan amplio como aquel, y se centra más en el propio instrumento. Esto hace que en algunas cuestiones amplíe el material utilizado por Quantz y a lo que este dedica un capítulo, Tromlitz le dedica dos. Es decir, en general, al no abarcar otro tipo de aspectos musicales, como pueda ser el papel de los instrumentos acompañantes o la diferencia entre los estilos, y centrarse sólo en la flauta y sus aspectos interpretativos, en lo que se refiere a la materia en cuestión es mucho más minucioso que Quantz.

La estructura del *Unterricht* finalmente comporta un Prólogo, una Introducción y quince capítulos, finalizando con un índice del libro y una tabla de digitaciones.

Tromlitz es una incalculable fuente de información para el estudioso y el intérprete, pero además, sus experimentos en el desarrollo mecánico del instrumento para intentar encajar en los nuevos ideales sonoros del siglo entrante (XIX) hace que sea un puente entre ambos siglos. Los contenidos del *Unterricht* están concebidos para la flauta de una llave¹ y resumen la técnica y estilo del siglo XVIII. Sin embargo, el formato del trabajo, mitad técnica, mitad interpretación, lo

¹ Aunque en realidad acaba defendiendo las flautas de dos llaves (Mib y Re#) por lo menos y, en general, las flautas con llaves también de Sib, Fa corto y largo y Do.

sitúa en un punto equidistante entre la práctica del siglo XVIII – cuyos tratados se concentran más en el estilo y la interpretación, en ocasiones en detrimento de la técnica – y la tradición del XIX, cuyos métodos están fundamentalmente basados en la técnica, con el fin de formar profesionales con una gran dominio del instrumento, a menudo en detrimento de consideraciones estilísticas. Para el intérprete que conoce las normas estilísticas del siglo XVIII, y que está por tanto familiarizado con Quantz, el *Unterricht* es el siguiente paso lógico, ya que es el único de finales de siglo que trata prácticamente todos los aspectos de técnica e interpretación y cómo están interrelacionados. El enfoque de Tromlitz, al presumir que no hace falta la ayuda de un profesor, trata de ser más didáctico y pormenorizado que aquel. No ha sido el objeto del presente trabajo estudiar la relación entre ambos tratados – suficientemente confrontados en el de Hadidian (1980) – salvo cuando fuese necesario para cumplir los objetivos aquí propuestos.

No obstante, en otras latitudes² también se escribe para flauta en esta época y, aunque ninguno de los tratados coetáneos del *Unterricht* resistiría la comparación en cuanto a volumen y minuciosidad, muestran otros puntos de vista que son ineludibles a la hora de tratar de sacar conclusiones respecto a la interpretación de la música del final de siglo en Europa.

En este trabajo, y para tratar de concretar el estudio me he centrado solamente en los tratados más importantes (o que tuvieron más repercusión) en la última década del siglo XVIII, con la excepción del de A. Lorenzoni (1779) el cual me he decidido a incluir por ser la única fuente importante en el sur de Europa durante este período. Ni en España, ni en Portugal contamos con un tratado exclusivamente dedicado a la flauta durante el siglo XVIII. El tratado de Minguet (1754) – aparte de que cronológicamente es muy anterior al resto – se refiere a gran cantidad de instrumentos y tan sólo dedica a la flauta media página.

Justificación de la elección de la cuestión

Como ya se expuso en la sección anterior de esta Introducción, el *Unterricht* no ha sido objeto de un estudio profundo hasta hace poco más de treinta años. Es curioso este hecho al reconocerse hoy en día este tratado – tanto por estudiosos como por intérpretes especializados en esta época – como una fuente indispensable de información sobre la práctica interpretativa de la flauta, y de los instrumentos en general, en la segunda mitad del siglo XVIII.

Las causas pueden ser variadas, por un lado quizá pudo quedar eclipsado su tratado al presentarse en un momento en el que se iniciaban grandes cambios tanto en el estilo musical como en la construcción de flautas que dejarían obsoletas muchas de las cuestiones que habían preocupado a los músicos, compositores e

² Principalmente Francia y Reino Unido.

intérpretes, durante el siglo agonizante. Por otro, la falta de traducciones a otras lenguas ha hecho que el *Unterricht* fuera prácticamente desconocido fuera del mundo de habla germánica. En una reseña de este tratado publicada en el *Allgemeine Musikalisches Zeitung* en 1800 (De Reede, 1997) se menciona que había sido traducido al inglés, pero es la única fuente donde aparece dicha información y no se ha podido encontrar ninguna copia de dicha versión. Tampoco se han mencionado ediciones posteriores en alemán, quizá por lo comentado en el párrafo anterior con el comienzo de un nuevo siglo³. El desconocimiento endémico e histórico de los españoles de otros idiomas, mal con el que me he topado a lo largo de mi carrera tanto como intérprete como estudioso, fue la motivación principal y la idea que me estimuló a afrontar el presente trabajo.

Si el *Unterricht* es un tratado apenas conocido por los músicos en general, qué decir del resto de los que se estudiarán en la presente propuesta. Aunque son en idiomas más “asequibles” al español medio, su importancia muchísimo menor en los estudios realizados hasta el momento hace que sean prácticamente desconocidos entre los músicos hispanoparlantes.

Objetivos

Como un tema integrado dentro de los *Estudios em Performance* los objetivos son los siguientes:

- El primer objetivo del presente proyecto persigue extraer conclusiones sobre la interpretación del repertorio para flauta travesera de la última década del siglo XVIII, bien generales, bien propias de cada estilo nacional. Para ello, se han comparado las sabias enseñanzas de Tromlitz con los tratados ingleses, franceses e italiano que se detallarán más adelante.

- Como segundo objetivo, y como complemento a la primera parte del trabajo, se han intentado aplicar los preceptos de estos tratadistas a una muestra de repertorio representativo para flauta travesera de la época en donde se puedan apreciar las implicaciones de la pesquisa teórica. Las conclusiones extraídas del primer objetivo nos servirán de base para desenvolver el presente. Estas sugerencias de interpretación podrán servir a todo aquel que desee abordar repertorio de esta época, no sólo en la flauta travesera, y que no posea una formación suficiente en el campo histórico-interpretativo.

- Como complemento a los dos principales objetivos de esta tesis se ha pretendido hacer accesible el *Unterricht*, fuente primaria esencial, a los intérpretes

³En el Capítulo 1 (apartado 1.2.1, p.60) se refieren las traducciones publicadas hasta la fecha.

y estudiantes de la música del siglo en cuestión de habla hispana que, de otro modo, podrían no tener acceso al original o a alguna de sus traducciones por tener dificultades a la hora de afrontar textos en otros idiomas. Para ello, se ha realizado la traducción íntegra del texto en la que se ha tratado de transmitir el significado del texto original en un español moderno y directo evitando un estilo arcaico que sólo sería artificial y nos alejaría de la comprensión del mismo, aunque sin perder la referencia de que es un libro de finales del siglo XVIII y que su traducción se encuadra dentro de un estudio sobre la interpretación histórica. Será una versión crítica intentando elucidar al intérprete de hoy en día todos aquellos puntos que puedan resultar ambiguos en la fuente original.

Estado de la investigación al respecto

Al entrar a analizar el actual desarrollo de las pesquisas relacionadas con el presente trabajo se podría dividir la búsqueda en los tres objetivos sugeridos en la el apartado anterior. Es decir, la comparación entre tratados, la aplicación práctica – desde un punto de vista académico – de las conclusiones interpretativas en música del período y la traducción del *Unterricht*. Esto es difícil porque como se verá, la mayoría de las veces tanto las traducciones como los aspectos interpretativos forman parte de estudios de mayor envergadura y suelen estar interrelacionados o tienen una ámbito de actuación más general, pero es una manera también de organizarlos para facilitar una ulterior búsqueda. Así pues, se dividirán en dos partes, dado que la comparación entre tratados y las conclusiones interpretativas suelen aparecer casi siempre unidas, para tener una visión más clara del conjunto.

Traducción (Tromlitz)

Aunque se ha considerado la traducción del *Unterricht* como un complemento al propio trabajo de investigación de esta tesis, al analizar el estado de la investigación al respecto se ha decidido comenzar con los trabajos relacionados con ella puesto que son, en algunos casos, el germen de trabajos de investigación posteriores.

Como ya se ha comentado, son muy pocos los estudios realizados sobre Tromlitz y/o sobre su obra. La primera investigación, y casi única, global que hay sobre su figura y que es la principal fuente biográfica sobre este autor es la tesis doctoral de Fritz Demmler (1961) publicada hace ya casi cincuenta años. Principalmente versa sobre su trabajo como constructor, analiza su obra compositiva y resume los contenidos del *Unterricht*. Hay que reconocer que es una obra muy meritoria, dado el momento en que fue realizada y, aún hoy en día, sigue siendo la referencia fundamental en cuanto a los datos biográficos y base

para la organización de sucesivos estudios sobre alguno de los aspectos relacionados con Tromlitz puesto que, como ya se ha comentado con anterioridad, es un estudio que abarca muchos campos relacionados con varios aspectos de este autor. También recoge la obra compuesta para flauta⁴ con un análisis y transcripción de pequeños pasajes de cada una de ellas. Es un trabajo en alemán, lo que posiblemente ha influido en que no sea una fuente demasiado conocida fuera del mundo germánico, del mismo modo que le había sucedido al *Unterricht*.

En relación a las traducciones, y como se ha referido en la Introducción de este trabajo, a pesar de existir una referencia datada en 1800 de una versión del *Unterricht* al inglés citada en el *Allgemeine Musikalisches Zeitung*, esta se desconoce por completo, así como de otras posteriores en alemán.

No es hasta veinte años después del trabajo de Demmler cuando aparece la primera traducción íntegra al inglés, la ya comentada de Linda Bishop Hartig, de 1981. Forma parte de una tesis de doctorado de la Universidad de Michigan cuyo título completo es *Johan Georg Tromlitz's "Unterricht die Flöte zu spielen": A Translation and Comparative Study*⁵. El título presenta este trabajo como un estudio comparado, pero en realidad solamente hay una pequeña introducción a la figura de Tromlitz y presentación de su tratado. En las notas a pie de página esporádicamente coteja las opiniones del autor del *Unterricht* con la de otros autores, principalmente con las de Quantz y, en menor medida, C.P.E. Bach y L. Mozart. La traducción, tal como apunta Powell en la introducción de la suya, que comentaremos más adelante, desafortunadamente tiene una utilidad limitada como explicación precisa y legible del significado del texto original (Powell, 1991, p. ix).

Respecto al estudio comparado del *Unterricht* parece mucho más completa la tesis doctoral realizada dos años antes, en 1979, también en los EEUU por Eileen Hadidian con el título de *"Johann George Tromlitz's Flute Treatise: Evidences of Late 18C Performance Practice"*⁶. En ella sólo se transcriben algunos capítulos del tratado, concretamente los relacionados directamente con la interpretación, por lo que no se puede considerar entre las traducciones íntegras del mismo. Desde el punto de vista de la ejecución flautística trata de ser un estudio sobre las prácticas interpretativas de finales del siglo XVIII pero, en realidad, no pasa de ser una reflexión sobre las ideas de Tromlitz respecto al *Versuch* de Quantz y la evolución de la praxis interpretativa entre ambos, ubicando sólo muy tangencialmente a Tromlitz entre sus coetáneos europeos a la hora de escribir el *Unterricht*. Sin embargo, es el único estudio más o menos riguroso que se ha realizado tratando

⁴ Tres sonatas para fortepiano y flauta, tres sonatas para flauta y bajo continuo y tres conciertos para flauta y orquesta.

⁵ *El método de J.G. Tromlitz: una traducción y estudio comparativo.*

⁶ *El tratado de flauta de Johann Georg Tromlitz: Evidencias de las prácticas interpretativas a finales del siglo XVIII.*

de extraer conclusiones interpretativas en nuestro instrumento en el susodicho período. En relación al resto de tratados que se van a comparar, prácticamente sólo es el de John Gunn (1792) el que ha sido parcialmente tocado en dicho trabajo. No obstante, deja líneas abiertas de investigación que he tratado de completar en la presente tesis.

Siguiendo cronológicamente con las traducciones al inglés, en 1991 aparece la última – ¿y definitiva? – de Ardal Powell, publicada con el título de *The Virtuoso Flute-Player* que, sin duda, es la referencia sobre Tromlitz en el mundo no germano-parlante. La introducción a su traducción está escrita por la propia Hadidian ubicando tanto al autor como a su tratado en su contexto histórico y musical. Seguramente Powell sea, hoy en día, la mayor autoridad en relación a Tromlitz; es el autor que más publicaciones le ha dedicado, y el traductor de su otro tratado sobre la flauta de llaves: *Über die Flöten* (Powell, 1996). En él, adjunta varios anexos muy interesantes para la comprensión del contexto musical de Tromlitz. Ambas traducciones son excelentes, tanto en la traslación del pensamiento del autor de los originales como por la claridad a la hora de describir en inglés la “oscuridad” de muchos párrafos de la versión original. La experiencia de varias décadas de Powell como constructor de réplicas de flautas históricas es también impagable en lo que respecta a su conocimiento en la construcción de instrumentos por parte de nuestro protagonista.

Dentro del apartado dedicado a las traducciones resta tan sólo una al italiano, la única a un idioma que no sea el inglés, de 1989, realizada por Luisella Botteon como *Método per suonare il flauto*. En dicha publicación también aparece un somero estudio sobre la evolución de la flauta, la vida de Tromlitz y el *Unterricht* encuadrándolo entre los tratados más importantes que lo precedieron: Hotteterre, Corrette, Quantz y Lorenzoni. De todas las consultadas, esta es la más inconsistente: excluye párrafos del original sin explicación por parte de la traductora y contiene numerosos errores. Sin embargo, tiene el mérito de ser la única hecha a una lengua latina hasta el momento y hay que decir en su defensa que su estilo literario “mejora” en muchos momentos al rutinario, predecible y reiterativo del autor del original.

El autor del presente trabajo ha intentado buscar exhaustivamente alguna traducción del *Unterricht* a cualquier otro idioma sin resultado positivo. Por tanto, no se puede demostrar la no existencia de otras traducciones, pero si las hay, no son de dominio público. Por supuesto que al español no hay ninguna registrada, ni antigua, ni moderna. En el apartado 2.2.1 se relacionan los lugares de búsqueda de cualquier otro tipo de traducción a cualquier otro idioma.

Antes de abandonar el campo de las traducciones es justo reseñar una que, aunque no es del *Unterricht*, fue el germen de la idea al autor de la presente tesis hace ya muchos años. Se trata de la primera, y probablemente la única versión en castellano hasta el momento, que hay del *Versuch* de Quantz. Este trabajo,

realizado por Rodolfo Murillo (1997) en la Universidad de Arizona State (EEUU), contiene muchos paralelismos en su estructura y en la forma de presentar los contenidos al de Hartig con el *Unterricht*. Es decir, se fundamenta casi exclusivamente en la traducción del tratado sin un estudio posterior. También coincide con aquella en ser una traducción bastante confusa y con excesivos errores de redacción e, incluso, de ortografía, lo que obstaculiza la comprensión de gran número de párrafos. Pero Murillo también fue en su momento un pionero y, como tal, merece un reconocimiento.

Estudios comparativos

Aparte de los intentos de estudios comparativos más o menos profundos comentados en el apartado anterior como complemento a la traducción del *Unterricht* hay otras publicaciones y estudios que de una manera u otra se han acercado a estas cuestiones para tratar de profundizar en la manera de realizar interpretaciones históricamente veraces.

Sin duda alguna el libro de Frans Vester (1999) ha sido una referencia obligada en la interpretación de la música de W.A. Mozart para los instrumentistas de viento. La obra de este compositor está omnipresente en los estudios de cualquier flautista tanto en instrumentos históricos como en la flauta Boehm y, curiosamente, su muerte acaeció el mismo año de la publicación del *Unterricht*, por lo que este tratado, junto con el resto de los estudiados, serán fuentes a tener en cuenta para abordar su música. Vester⁷ aprovecha, pues, la música que este genio escribió para instrumentos de viento para hilvanar sus ideas sobre la interpretación de su música y, por extensión, de todo el siglo XVIII. En su trabajo toca todos los aspectos básicos que puedan ser tenidos en cuenta a la hora de abordar la música del clasicismo y sus reflexiones, siempre imprescindibles, están basadas principalmente en las fuentes primarias más importantes del siglo XVIII como Quantz, Leopold Mozart, C.P.E. Bach, Türk y Tromlitz. Además, contiene un detallado índice temático de toda la literatura escrita para instrumentos de viento. Lo que, en opinión del que escribe, es más interesante de este libro es la continua comparación entre lo que debería ser una interpretación históricamente bien informada y lo que aconteció a partir de Richard Wagner y “su estilo cantado y sostenido” – tal como lo denomina Vester – que rompió con la tradición interpretativa de la música anterior a él debido a su enorme influencia

⁷ Frans Vester (1922-1987). Fue un músico versátil que influyó enormemente tanto en su país de origen, Holanda, como en el extranjero tanto por su forma de tocar la flauta como por sus puntos de vista respecto a la interpretación y la música en general. Editor de gran cantidad de música así como de dos catálogos exhaustivos de repertorio flautístico (uno sobre el siglo XVIII y otro general) que son ejemplos de su acercamiento erudito y veraz a estas cuestiones (Munster, n.d.).

entre los directores de orquesta y, consecuentemente, entre los músicos – tanto instrumentistas como cantantes – que en cierto modo se mantiene hasta la actualidad. Esta continua relación entre ambas maneras de concebir la música anterior al Romanticismo pleno tiene un gran valor pedagógico y se considera esencial para el que se inicia en estas disquisiciones estilísticas. En general, aboga que el intérprete trate de transmitir siempre antes las intenciones del compositor – que sólo pueden ser reconocidas a través de las instrucciones que aparecen en los tratados coetáneos – que las suyas propias. Este espíritu es, por tanto, el que ha presidido continuamente la presente tesis doctoral.

Otro trabajo mucho más reciente, pero no menos interesante, y de carácter eminentemente práctico es la guía de Rachel Brown (2002) que, a pesar de su reducido formato, contiene gran cantidad de información respecto a la interpretación de la flauta entre 1700 y 1900. Sus pretensiones no son, ni mucho menos, académicas pero no por ello menos interesantes. Se distribuye en cinco capítulos, necesarios para cumplir sus objetivos: fuentes históricas, desarrollo de la flauta en el período indicado, técnica, estilo y aplicación práctica en algunos ejemplos concretos del repertorio. Su experiencia de muchos años ya como una de las intérpretes más reputadas en el mundo tanto con la flauta de pico como con las traveseras históricas y su sólida formación musicológica le permiten expresar sus ideas sobre interpretación con una autoridad y claridad fuera de toda duda. Su trabajo ha sido también una fuente continua de inspiración en el presente.

Bastante más recientes son los trabajos de investigación con los que me he topado en la fase final de la presente tesis. Uno de ellos es el de Megan Lang (2008) en la Universidad de Sidney (Australia) y el otro el de Maria Bania (2008) realizado en la Universidad de Gotemburgo (Suecia), ambos en inglés. El primero de ellos, bastante escueto, se centra especialmente en la construcción y afinación de los instrumentos de Tromlitz y más superficialmente en su *Flotensprache*. El segundo – que abarca un espectro temporal mucho más amplio del que nos ocupa (siglos XVIII y XIX) – estudia de una manera bastante sistemática sólo dos aspectos involucrados en la interpretación, el *flattement* y la articulación de pasajes rápidos. La manera en la que analiza la información, curiosamente, es muy parecida a la utilizada en el presente estudio, es decir, trasladar el ejemplo de cada tratado para su visualización y comparar las opiniones vertidas por cada uno de los autores. Al estudiar sólo dos apartados relativos a la ejecución ha tratado de compensarlo con un estudio de dos siglos lo que, en la opinión del que escribe, le resta cierta profundización aunque lo hace muy interesante desde el punto de vista evolutivo y de cara a la interpretación del repertorio de estos dos siglos en el instrumento Boehm, surgido a mediados del XIX. El paralelismo con la presente tesis también existe porque en la publicación de aquella por parte de la Universidad de Gotemburgo, se adjunta – como en esta – un CD con pequeños

fragmentos en los que la autora interpreta música en donde aplica de manera práctica sus opiniones respecto a la interpretación.

El último trabajo que se ha encontrado, tras ardua búsqueda, directamente relacionado con la obra y/o la interpretación de Tromlitz es el de Becker (1992) en donde se realiza un estudio sobre el concierto del siglo XVIII basado en el análisis de sendos manuscritos encontrados en la biblioteca de la corte de Thurn und Taxis en Ratisbona (Alemania) compuestos por Mahaut y Tromlitz respectivamente. En él, tras hacer una contextualización de la corte y su ambiente musical se analiza el rol del concierto en el mundo musical del siglo XVIII; posteriormente profundiza en cada uno de ellos en función de sus respectivos tratados y, finalmente, un último capítulo dedicado a la cadencia en general y la cadencia del concierto para flauta en particular mostrando ejemplos de cadencias aparecidas en diferentes conciertos de la colección así como de algún tratado del periodo.

Sobre el resto de tratados estudiados en el presente trabajo, todos, salvo el segundo de Gunn (1794): *The School*⁸, están publicados en edición facsímil moderna. En la bibliografía se pueden consultar cuáles son estas ediciones. En el caso de Devienne hay varias, dos de las cuales se han utilizado en esta tesis. Información más detallada sobre este aspecto se podrá encontrar en el capítulo 3 (p.67). En todos estos casos son ediciones muy cuidadas a las que no les falta una introducción en la que se resumen algunos de los aspectos más significativos de cada tratado respectivo. El tratado de Devienne supone un caso aparte en relación al resto y es, junto con el de Quantz, el que ha tenido una mayor repercusión en las generaciones de flautistas posteriores. Una de las ediciones facsímiles con las que se ha trabajado, concretamente la de Ashgate (Bowers, 1999), está editada en un estudio de mayor envergadura que contiene además la traducción del original francés al inglés, una completa contextualización histórica del autor y su obra junto a una detallada lista de todas las ediciones posteriores que se realizaron del mismo – hasta 1950 nada menos – con sus sucesivas modificaciones. Como colofón expone un serio comentario a la edición original a cargo de Thomas Boehm.

Si nos referimos a libros o estudios dedicados a la interpretación de la música del siglo XVIII de carácter general, es decir, no ceñidos exclusivamente a la flauta, la lista sería interminable y se saldría del ámbito de actuación de esta tesis. Baste reseñar sólo los que se consideran más interesantes a mi modo de ver, bien por la recopilación de datos, bien por el enfoque que hacen de la materia.

Se podría comenzar por el de C. Brown (1999) dedicado a la práctica interpretativa entre 1750 y 1900. El director de orquesta y musicólogo Roger Norrington, en el prefacio al mismo, comienza diciendo que es el libro que

⁸ Para el estudio de este tratado, se ha adquirido a la *British Library* en Londres por medio de su *Reproductions Customer Services*.

estábamos esperando (Brown, 1999, p.vii). Ciertamente es un estudio muy completo y, aunque sobrepasa con creces el ámbito cronológico de esta tesis dado que llega hasta los albores del siglo XX, toca prácticamente todos los aspectos que puedan entrar a formar parte en la ejecución de la música tanto en la teoría como en la práctica con capítulos dedicados a la acentuación, dinámicas, articulación y fraseo y su notación, tempi, ornamentos, etc. Hay que decir, no obstante, que de los tratados relacionados en el presente, sólo cita tres veces a Tromlitz, y siempre indirectamente, y una a *The Art* de Gunn. Es una fuente secundaria que, seguramente, será de referencia para el estudio del periodo comprendido entre los estertores del barroco y los comienzos del siglo XX.

Los libros de Donnington, tanto el manual (1985) como el libro sobre la interpretación de la música antigua (1992), han sido siempre libros de consulta en este ámbito. Aunque apenas llegan a tocar el final de siglo, si dan bastante información acerca de la interpretación de la música barroca principalmente.

Otro trabajo digno de mención y que, afortunadamente, ya se encuentra traducido al castellano es el de Lawson y Stowell (2005). Aunque, en realidad, no es una guía concreta para la aplicación de conceptos interpretativos, sus reflexiones sobre múltiples cuestiones relacionadas son muy atinadas e interesantes. En esta línea también están los dos libros de Harnoncourt (2003, 2006), también en versión española, que se muestran indispensables para todo aquel que quiera tener un acercamiento y comprensión de la interpretación históricamente bien informada. Están escritos por uno de los directores e intérpretes más influyentes en el mundo de la interpretación histórica, cuyos numerosos ensayos recogen algunas de las más jugosas contribuciones al pensamiento musical de nuestro tiempo. Por último dentro de este apartado “ensayístico” se debería destacar la última contribución de Haynes (2007) al mismo. Con una dilatada trayectoria tanto como músico – principalmente oboísta – como investigador, su libro sobre el final de la música antigua es una aportación no menos interesante que las anteriores y aderezada con un fino sentido del humor e ironía, con un acercamiento muy desenfadado a todas estas cuestiones, a menudo tan sesudas, que resulta ciertamente atractivo. Se podría considerar su trabajo como el sucesor natural del de Vester adaptado a los “nuevos tiempos”.

Para todo aquel que quiera profundizar en la interpretación de este período también resulta forzosa la comprensión de ciertos conceptos básicos de la retórica y la oratoria. Dos trabajos resultan básicos para estos fines. El de Bartel (1997) es un libro realmente denso para todo aquel que no esté familiarizado con todo lo relacionado con las figuras retóricas, pero es una buena fuente de consulta. El otro trabajo, de Judy Tarling (2004-5), está mucho más enfocado a la aplicación directa en la interpretación, con numerosas citas de escritos de la época para ilustrar los diferentes conceptos que trata de transmitir y plagado de ejemplos musicales. Como reza el subtítulo, es una guía tanto para músicos como para el público, con

lo que su enfoque absolutamente práctico trata de acercar de la manera más diáfana y accesible todas estas materias sin menoscabo de una calidad y rigurosidad en sus planteamientos. Está muy bien estructurado y resulta atractivo para todo aquel interesado en la interpretación de esta música aunque no disponga de demasiada formación en este campo.

Los libros o trabajos en relación a la interpretación que abarcan sólo alguno de los aspectos inherentes a la misma son innumerables, sobre todo en lo que respecta a la ornamentación, y se saldría del ámbito de este capítulo el tratar de recopilarlos todos. Simplemente sería interesante resaltar el de Schmitz (1955), en lengua alemana, que es una de las primeras recopilaciones de ejemplos de ornamentación – en versión facsímil – con abundantes comentarios al respecto, aunque como se verá en el capítulo 2 de esta tesis obvia totalmente la figura de Tromlitz y su *Unterricht* así como la mayoría de los tratados de final de siglo aquí estudiados. Otro de los estudios más completos respecto a la ornamentación es el libro de Neumann (1983). A través de más de seiscientas páginas va repasando todas las formas de ornamentación, tanto esenciales como libres haciendo mayor hincapié en la época plenamente barroca. Es una gran labor de recopilación, muy completa y con abundancia de ejemplos musicales transcritos; sin embargo, las interpretaciones de muchos de ellos han sido siempre muy controvertidas y han hecho correr ríos de tinta en las publicaciones especializadas. Por último en este apartado es justo reconocer también la labor divulgativa de Betty Bang Mather, cuyos libros o manuales en relación a algunos aspectos de la interpretación son opciones válidas para iniciarse en estas cuestiones, especialmente al intérprete de la flauta Boehm. Son cuatro, tres de ellos realizados con la colaboración del musicólogo David Lasocki y en cualquiera de ellos se toca alguno de los aspectos que se han estudiado en la presente tesis: interpretación (Mather, 1973), preludios (Mather & Lasocki, 1984), cadencias (Mather & Lasocki, 1978) y ornamentación libre (Mather & Lasocki, 1987).

La producción que existe en castellano en relación a la flauta y su interpretación es bastante pobre. Salvo algunas traducciones ya comentadas anteriormente o que se comentarán⁹ no hay apenas producción a este respecto. El libro del flautista Francisco Javier López Rodríguez (1994) sobre cuestiones de la interpretación del siglo XVIII está pensado como libro de texto para sus alumnos en el Conservatorio de Sevilla y como tal se podría definir como un trabajo introductorio a estas cuestiones. No profundiza demasiado en ninguna de ellas pero sí que da un repaso por la mayoría finalizando con el análisis de alguna obra barroca y un listado del repertorio más emblemático del siglo con las ediciones recomendadas. También cabe reseñar el artículo de otro flautista, Antonio Arias

⁹ Por ejemplo, la traducción al castellano de J.P. Franze de la *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI al XVIII* editada por Ricordi Editorial en Buenos Aires en 1958.

(2003), sobre la música de Mozart para flauta y en donde presenta una relación de su música para el instrumento así como una pequeña guía de interpretación basada en los tratados posteriores a su música. Se hace eco de los cuatro tratados publicados en Francia¹⁰ para extraer sus conclusiones, pero no hay referencia a ningún otro de los publicados a finales de siglo en otras naciones. Probablemente habrá algún otro estudio en nuestro idioma, o en otros, pero no es conocido por parte del autor de estas líneas.

Hay otros muchos libros sobre interpretación histórica o sobre flauta en los que se menciona alguno de los aspectos tratados en esta tesis. Aparecen detallados y citados en el Capítulo 2 y en la Bibliografía.

Metodología

La investigación, pues, está formada por dos partes bien diferenciadas: una parte teórico-analítica y otra de aplicación práctica. La primera, y grueso del estudio, a su vez se divide en dos: la comparación entre los tratados arriba mencionados y la traducción del *Unterricht*. En ella, aparte de la bibliografía relacionada con el tema y la época, se ha trabajado con toda aquella que se ha considerado interesante a la hora de abordar una traducción, es decir, todo lo que nos pueda inducir a recrear el *Unterricht* de la manera más diáfana posible en un castellano inteligible y directo. Toda esta bibliografía también se ha tornado esencial a la hora de transcribir las ideas de los otros tratados, escritos en francés, inglés e italiano.

Respecto a la parte de aplicación práctica, se han buscado aquellos pasajes que se han considerado más idóneos para la aplicación o implantación de las conclusiones interpretativas derivadas del trabajo teórico y en donde mejor se puedan apreciar estas sutilezas (en general repertorio *a solo* o con poco acompañamiento).

Por lo tanto, para la consecución de los objetivos arriba mencionados, se ha seguido la siguiente metodología:

- Para la realización del primer objetivo, se ha comparado el *Unterricht* con las siguientes fuentes históricas:

- Lorenzoni, A. *Saggio per ben sonare il flauto traverso*, de A. Lorenzoni, Vicenza, 1779. Facsímil de A. Forni, Bolonia, 1988.
- Vanderhagen, A. *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flute*, Paris, 1790. Facsímil de S.P.E.S, Florencia, 1984.
- Wragg, J. *The Flute Preceptor*, Londres, 1792.

¹⁰ Concretamente a los estudiados en esta tesis: Devienne, Cambini, Vanderhagen y Peraut.

- Gunn, J. *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*, Londres, 1792. Facsímil de Folkers and Powell, Nueva York, 1992 y *The School of the German-Flute*, Londres, 1794.
- Devienne, F. *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte*, Paris, 1794 (una posible edición de 1792 permanece ilocalizable). Facsímil de S.P.E.S, Florencia, 1984.
- Cambini, J.M. *Méthode pour la Flûte*, Paris, 1796-7. Facsímil de S.P.E.S, Florencia, 1984.
- Peraut, M. *Méthode pour la Flûte*, Paris, 1800 (?). Facsímil de S.P.E.S., Florencia, 1987.

Tomando como base al *Unterricht* y sus respectivos apartados relacionados con la interpretación, se han ido cotejando las opiniones de cada uno de ellos al respecto, si las hubiere, para ir perfilando las conclusiones comparativas. De este modo, cuando se aprecien coincidencias, será una muestra plausible de que era una práctica extendida en la época y, por tanto, podría ser un criterio interpretativo consolidado a la hora de abordar el repertorio perteneciente a este período. En el caso de disensiones o discrepancias entre las opiniones vertidas en los tratados, bien en el Tromlitz, bien con otros, se tratará de analizar cuál es la causa y buscar las posibles opciones o sugerencias de interpretación. Todas las opiniones y ejemplos documentados en los tratados se han reunido en tablas explicativas para que el lector pueda tener una visión directa de las opiniones de cada uno de ellos y, al mismo tiempo, se facilite la comparación entre ellas.

- Para la consecución del segundo objetivo, se han buscado ejemplos musicales, preferiblemente de finales del siglo XVIII, cuyos autores son referencia compositiva del período y se han seleccionado en función de su calidad e interés para la aplicación de las conclusiones extraídas de los diferentes tratados, con especial énfasis en el de Tromlitz.

Estos extractos se han sacado de las siguientes obras:

- Sonata *Hamburger* (1786) de C.P.E. Bach
- *Capricen* para flauta sola (después de 1785) de A.Stamitz.
- *Partita* en Mi m (1780) de J.G. Tromlitz.
- *Sonata* en Re M (hacia 1800) de F. Lluch.
- *Quarttetten* para flauta y cuerda (1770-80) de W.A. Mozart.

Por último, se ha agregado una grabación en CD de estos extractos como complemento auditivo y ejemplo práctico del trabajo de investigación.

- Para la realización del tercer objetivo, la traducción del *Unterricht*, se ha utilizado la versión facsímil editada en 1985 por Frits Knuf (Países Bajos) por Frans

Vester¹¹. Así mismo, se han consultado las traducciones ya existentes a otras lenguas para clarificar los puntos más oscuros del *Unterricht*. La colaboración de especialistas en lengua alemana así como para la revisión de la redacción en lengua española ha sido muy enriquecedora para la excelencia en la consecución del resultado final.

Estructura de la tesis

El presente trabajo está estructurado en dos partes.

La primera consta de una Introducción, cinco capítulos, bibliografía y dos anexos: en el primero se muestran las partituras completas utilizadas; en el segundo, se adjunta un CD en donde se han grabado los ejemplos musicales escogidos entre dichas partituras para aplicar las conclusiones interpretativas de cada apartado. Este estudio comparativo entre una de las fuentes fundamentales de interpretación para flauta en el siglo XVIII, el *Unterricht* de Tromlitz, con los tratados más destacados del instrumento protagonista en la última década del susodicho siglo – puente entre dos formas básicas de entender la música y su interpretación, la retórica y el romanticismo – y la aplicación de las conclusiones extraídas en repertorio de la época han conformado los dos objetivos fundamentales de esta tesis doctoral

La segunda parte, y dada su enorme extensión, se ha decidido dedicar enteramente a la traducción completa al español del tratado de Tromlitz, incluida la dedicatoria real y el índice de términos o expresiones que el autor creyó más importantes entre los utilizados en su libro. Una de las ideas primigenias de este estudio fue dar a conocer a los lectores de lengua castellana este método instrumental y se ha considerado un complemento indispensable a los dos objetivos fundamentales del estudio.

La **Primera Parte** comienza con la **Introducción**. En ella se hace un recorrido previo sobre la justificación de la elección del motivo de la tesis, los objetivos de la misma, metodología, análisis del estado de la cuestión, es decir, qué estudios se han realizado hasta la fecha relacionados de uno u otro modo con las temáticas principales abordadas en el presente trabajo, y estructura del trabajo.

En el **primer** capítulo se glosa la biografía de Johann Georg Tromlitz, su labor profesional como flautista, pedagogo y compositor. Se reflejan sus escritos, principalmente sus métodos y artículos. Así mismo, la relación de obras que compuso – para flauta en su totalidad – y un acercamiento a su trabajo como constructor de instrumentos que fue una de las labores por las que fue más

¹¹ Es la segunda edición, la primera data de 1973.

reconocido. Finalmente se ha realizado una búsqueda de la repercusión que su figura ha tenido en la literatura propia del instrumento, o más general, tanto en el pasado como en el presente.

En la segunda parte de este capítulo se ha trazado la historia de su tratado más importante, el *Unterricht*. Sus traducciones y la escasa repercusión que ha tenido en la literatura posterior, tanto de interpretación en general como propia del instrumento.

En el **segundo** capítulo se encuadra la metodología teórica utilizada para la realización del trabajo. En su primera parte se esbozan las pautas utilizadas para la consecución de la traducción del *Unterricht*, los recursos de los que ha dispuesto el traductor, el lenguaje utilizado por Tromlitz en el texto original y el tipo de lenguaje que se ha escogido como receptor de la misma. Un último apartado resume las decisiones concretas que se han llevado a cabo al realizar este trabajo.

La segunda parte desgrana el método con el que se ha abordado la comparación entre los diferentes tratados introduciendo a grandes rasgos la estructura de cada uno de ellos y tratando de encuadrarlos en grupos según las afinidades que puedan existir entre ellos para facilitar así al lector su estudio.

En el **tercer** capítulo, tras analizar en términos generales el papel del tratado o método instrumental durante el siglo XVIII – concretamente el dedicado a la flauta travesera – y la importancia que genera en la interpretación de dicho período, se pasa a analizar cada tratado por separado. Cada uno de estos apartados consta de una pequeña información biográfica del autor – aunque, como se verá no de todos ha sido posible conseguir muchos datos – y un resumen de lo que es su tratado a nivel estructural y de contenidos. Los tratados que se compararán en el siguiente capítulo junto al *Unterricht* ya se han nombrado anteriormente en esta Introducción y son, por orden cronológico los de: Lorenzoni (1779), Wragg (1792), Gunn (1793 y 1794), Devienne (1794), Cambini (1796 ó 1797), Vanderhagen (1799) y Peraut (1800). En este capítulo también se le da cabida al último tratado de Tromlitz sobre las flautas de llaves (1800) aunque – como se explicará en dicho momento – no se ha trabajado con él al analizar comparativamente puesto que no aporta gran cosa desde el punto de vista de la interpretación.

El **cuarto** capítulo es, propiamente, la comparación entre todos estos métodos instrumentales escritos para flauta. Se ha dividido en cuatro apartados la materia a tratar. Cada uno de ellos finaliza con unas conclusiones y aplicación en el repertorio que se ha entendido como más apto para mostrarlas.

En primer lugar, reflexiones relacionadas con la embocadura y sonido. En él se han transcrito las opiniones de los autores al respecto cuando las hubiere y los

dibujos de las flautas que presentan en sus tratados cuando de ellas se pueda inferir información interesante. También se ha dedicado una sección a la afinación puesto que es una de las piedras angulares sobre la que se sustenta el cambio de concepto musical que afectará directamente a las flautas y su construcción: afinación pura contra afinación temperada. Finaliza con sendas muestras de lo que podrían haber sido los dos tipos de sonido predominantes en dicho período.

En el segundo apartado se analizan la respiración y el control del aire. Dentro de este hay también una parte dedicada a la técnica respiratoria. En general, varios autores dedican un espacio en sus métodos al lugar dónde respirar, es decir, al fraseo, dado que es muy importante desde el punto de vista retórico desde el que escriben. Se han realizado tablas mostrando las opciones en los casos de los autores que así lo han hecho. Lo que en la actualidad se entiende como técnica respiratoria y control diafragmático de la columna de aire, brilla por su ausencia. Se examinan las causas en las conclusiones mostrándose finalmente tres ejemplos musicales en los que se indica los lugares en los que sería más recomendable respirar.

El tercer apartado está enteramente dedicado a la articulación, con un espacio independiente para el doble picado. Esta cuestión, sin duda la que más preocupa a Tromlitz – le dedica casi ochenta y tres páginas en el *Unterricht* – es abordada por todos los tratadistas aunque con enfoques harto diferentes. Se ha puesto mucho énfasis en esta parte por considerarse una de las cuestiones más descuidadas en una gran mayoría de las interpretaciones actuales. Todas las ideas exhibidas respecto a esta cuestión aparecen plasmadas en tablas explicativas para no intrincar al lector aún más en una cuestión asaz complicada per se. Se han analizado exhaustivamente tanto las vocales como las consonantes intervinientes en la pronunciación de las sílabas utilizadas al tocar. Como complemento se han adjuntado diagramas para tratar de hacer más comprensible este análisis. Tras las conclusiones se adjuntan numerosos ejemplos musicales tratando de abarcar gran parte de la casuística que pueda surgir al abordar una pieza.

En el cuarto y último apartado se trata la ornamentación, con secciones para la ornamentación esencial, libre y para las fermatas y cadencias. Se adjuntan en diferentes tablas todos los ornamentos que presenta cada autor para que la comparación pueda ser más patente. Se analiza las vicisitudes por las que transcurre esta práctica y su decaimiento progresivo en este final de siglo. Tras las conclusiones se ha escogido el *Adagio* de una pieza de Tromlitz y se ha ornamentado a su manera para tratar de exponer en él todas las opciones viables de ornamentación, tanto esenciales como libres. También se presentan sugerencias de cadencias y fermata.

En el capítulo final, el **quinto**, se recogen las conclusiones generales de toda la investigación junto a la consecución de los objetivos y posibles vías futuras de

investigación. Así mismo, aparece reflejada toda la bibliografía utilizada para llevar a cabo el presente trabajo: libros, artículos e información extraída de la web.

En sendos Anexos se muestran todas las partituras completas utilizadas en el presente estudio y el CD con las grabaciones realizadas.

La **Segunda Parte** está exclusivamente dedicada a la traducción integral del *Unterricht*¹². Consta de una Dedicatoria Real, Prólogo, Introducción, quince Capítulos que se detallan en el índice de la tesis, Índice de los términos más importantes y la Tabla de digitaciones. Previamente en una Nota del traductor, se han concretado las líneas más importantes que se han seguido a la hora de abordar la traducción.

¹² El original comporta un total de cuatrocientas páginas distribuidas de la siguiente forma: veinticuatro el Prólogo y trescientas setenta y seis la Introducción y los quince capítulos.

CAPÍTULO 1

JOHANN GEORG TROMLITZ

1.1. Datos biográficos.

Hans George Trumlitz, que más tarde cambió su nombre por el de Johann George Tromlitz, nació el 8 de Noviembre de 1725 en Reinsdorf, cerca de Arten an der Unstrut (Turingia) (Demmler, 1961, p.25). Su padre era un granadero del ejército real polaco. Parece que los Trumlitz ya vivían desde hace bastante tiempo en Reinsdorf en el momento de su nacimiento, puesto que se conservan registros en la parroquia desde, al menos, 1644. Probablemente estudió en el *Gymnasium Rutheneum* de Gera y, posteriormente, en 1750, se matriculó en la Universidad de Leipzig para estudiar Derecho. Por diversos registros eclesiásticos referidos en la tesis de Demmler, se sabe que obtuvo el título de *Notarius Publicus Caesarus* [Notario Público Imperial], lo que hace suponer que llevó a cabo unos estudios regulares en dicha universidad.

Seguramente Tromlitz era de origen muy humilde, por lo que resulta sorprendente que, aparte de sus estudios académicos, hubiese obtenido también una sólida formación musical. No obstante, no disponemos de ningún tipo de referencia sobre esta última.

En 1758 se casa con Maria Christina Block que le da cinco hijos entre 1758 y 1767. El más joven de ellos, George Friedrich Jacob, fue pintor y grabador, y diseñó la portada del *Unterricht* de su padre (Powell, 1991, p.xvi). Como curiosidad apuntar que su cuarto hijo, George Christian Gotthold, sería el abuelo de Clara Schumann.

En 1754, entró a formar parte del *Grosses Konzert* (Demmler, 1961, p.27), sociedad musical que había sido fundada en 1743 y que fue precursora de la orquesta del *Gewandhaus* de Leipzig. El *Grosses Konzert* era una asociación musical burguesa afianzada en una orquesta donde además de un grupo de músicos profesionales, tocaban numerosos estudiantes de la universidad. En sus conciertos, celebrados semanalmente en el hall de un hotel llamado *Zu den drei Schwanen*, se interpretaban obras orquestales de los compositores más importantes de la época como Haendel, Telemann, Hasse, Stamitz, J.C. Bach y Haydn. También se presentaban programas de música de cámara en los que aparece citado Tromlitz interpretando sus propios solos. Gracias a la asociación con esta orquesta, adquirió fama como flautista en Leipzig.

Ernst Ludwig Gerber, que actuó con el *Grosses Konzert* como contrabajista durante su época de estudiante en la universidad (entre 1765 y 1768), confiere a la orquesta el máximo reconocimiento (Gerber, 1790-92). Según sus afirmaciones, la orquesta constaba de ocho violines primeros, ocho violines segundos, tres violas, dos violoncelos, dos contrabajos, dos flautas y, en función de las necesidades de la

obra, un oboe, fagotes, trompas y un laúd. Como flautistas, además de Tromlitz, llamaban al jurista Hunger, mientras que el resto de vientos los ocupaban músicos profesionales de la ciudad. Por esta orquesta pasaron músicos que luego alcanzarían la fama por derecho propio como los violinistas G.S. Löhlein o Daniel Gottlieb Türk, que luego sería director musical de la Universidad de Halle y escribiría un tratado muy influyente para teclado, casi coetáneo del *Unterricht* (Türk, 1789). Todos los músicos, además, poseían una formación universitaria; entre ellos destacó Hiller¹³, que fue amigo de Tromlitz, el más versátil de ellos ya que adquirió fama como compositor, director de orquesta (del propio *Grosses Konzert* y luego de la *Gewandhausorchester*) y profesor (Sadie, 1980) de cantantes de gran fama en la época como Gertrude Elisabeth Schmeling, conocida como La Mara. Esta, en sus conciertos, se rodeaba de los mejores instrumentistas de Leipzig, en especial de Tromlitz que tocó con ella durante cinco años y a la que se refiere en el *Unterricht* (Capítulo Noveno, Párrafo *3*).

Tromlitz también dio conciertos como solista y se hizo bastante famoso con sus giras europeas; en especial en Rusia donde obtuvo gran éxito. En 1773 realizó una gira con Johann Wilhelm Hässler, considerado uno de los mejores pianistas de su época (Gerber, 1790-92). En 1776, Tromlitz deja el *Grosses Konzert* y apenas aparece ya en público desde entonces, como él mismo reconoce (Tromlitz, 1786, p.18). No se sabe si dejó el puesto para no poner en entredicho su reputación adquirida, o si realmente fue a causa de una salud delicada. No obstante, siguió tocando de manera informal y en 1784 participó con el flautista ciego Dulon¹⁴ en uno de los conciertos que semanalmente organizaba Tromlitz en su casa. Dulon lo describió como un buen flautista (Demmler, 1961, p.41).

Las críticas de la época confirman que Tromlitz no fue sólo uno de los mejores flautistas de Alemania, sino también un verdadero artista y artesano. La nota necrológica aparecida en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* recordaba lo siguiente:

Como virtuoso se distinguió por su destreza, pero aún más por la pureza [de afinación] y seguridad en el sonido, así como por la precisión en sus ejecuciones. También fue uno de los primeros, y en relación a la influencia que tuvo, el primero, en introducir el estilo de bravura y de concierto en las interpretaciones con flauta, destacando especialmente el sonido potente y

¹³ También flautista en el *Grosses Konzert*, Tromlitz fue su sucesor en el puesto.

¹⁴ Friedrich Ludwig Dulon (1769-1826). Ciego desde su infancia, le enseñó a tocar la flauta su padre; tras escuchar al flautista ciego Joseph Winter se decidió a estudiarla en serio. A los 13 años ya dio su primer concierto público e impresionó a figuras musicales de la época como C.P.E. Bach. Estuvo al servicio del Zar en S. Petersburgo. Su memoria era fantástica, se dice que memorizó más de 300 obras. Dio varias giras por toda Europa y compuso bastante música para flauta (Fairley, 1982, p.36).

penetrante asociado a esta forma de tocar y el uso frecuente y diestro del doble picado (De Reede, 1997, ps.66-67).

Su sonido también es descrito por Gerber como “fuerte y penetrante” en su *Lexicon* (1790-92). Este también describía sus conciertos en el *Grosses Konzert* como interpretados “con tanto fuego como perfección”. Y continúa: “Su sonido era, sin embargo, más el sonido penetrante de una trompeta que el sonido dulce de una flauta” (Powell, 1996, p.50). Una descripción aún más evocativa sobre el sonido de Tromlitz aparece en la reseña sobre su libro *Über die Flöten mit mehrern Klappen*: “Quien todavía recuerde las apariciones públicas del autor como flautista sabe [...] que fusionaba el sonido de un oboe y el de una flauta en uno sólo [...] ha demostrado cuánta potencia y ternura puede ofrecer la flauta en manos de alguien que desea hacerlo y sabe cómo” (Demmler, 1961, p.28). Tromlitz impresionaba a aquellos que le escuchaban por su afinación perfecta, y en las tablas de digitaciones que acompañan a sus tratados, se puede apreciar hasta qué punto era escrupuloso con la distinción entre notas enarmónicas, incluso cuando se utilizaban las llaves. Aparte de éstas, y de las tablas aparecidas en el libro de Ribock (1782), que se basan ampliamente en las ideas de Tromlitz, nos muestran que el resto de flautistas de la época debieron de haber tenido un nivel muy inferior a la hora de afinar. Si Tromlitz tocaba más afinado que el resto, está claro que su conocimiento profundo de la teoría y sus flautas escrupulosamente afinadas, fueron responsables de ello.

Tromlitz dedicó el resto de su vida a enseñar y a desarrollar la manufactura de flautas, actividad que había comenzado en 1751. Murió en Leipzig a la avanzada edad de 79 años el 4 de Febrero de 1805 despierto y activo hasta sus últimos días (De Reede, 1997, ps.66-67).

La nota necrológica aparecida en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* se revela particularmente interesante en cuanto a tratar de mostrar el carácter de Tromlitz. En ella, su personalidad se caracteriza con pocas palabras, fruto del conocimiento personal y tal como también se revela en todos sus escritos: “como hombre lo conocemos como alguien ordenado, austero, recto, merecedor de respeto aunque irascible y algo beligerante” (Íbid.). Esta definición tan precisa de su personalidad, que rozaba la pedantería, es obvia en sus escritos. Así como es de minucioso al tratar temas propios del instrumento como la articulación o la afinación, por poner un ejemplo, lo es de subjetivo en sus sentencias, siempre basadas en su propia experiencia personal aunque, por ser esta es de más de cuarenta años, trata de concederle un halo de objetividad. Tampoco lleva demasiado bien las críticas y se enfada con frecuencia sólo con que sus investigaciones o descubrimientos no fuesen reconocidos. A menudo hace aseveraciones insultantes sobre sus colegas, bien sean flautistas o constructores de instrumentos, mostrándose duro e inflexible cuando, según su acendrado sentido de la justicia, la situación lo requiere. Un caso

representativo de esto es la confrontación con su ex alumno J.J.H. Ribock. Este estudiante de medicina de la Universidad de Leipzig parece que recibió clases de Tromlitz en 1759. En 1761 se traslada como médico a la localidad de Luchön en la región de Luneburg (Baja Sajonia) y se cartea con su antiguo profesor desde 1777; Tromlitz mantiene haberle dado clase a Ribock por correspondencia de manera gratuita al menos durante siete años (Tromlitz, 1786, p.16). Cuando se enteró de que éste tenía pensado sacar un libro sobre la flauta cesó de responder a sus preguntas y se apartó de él. De hecho, el libro de Ribock (1782), *Bemerkungen über die Flöte*¹⁵, tal y como Tromlitz sospechaba, contiene – aunque también en ocasiones desvirtuada – buena parte de la información que éste le había trasladado a aquél. Este hecho resquebrajó la relación entre ambos. En dicho libro, Ribock habla de las imperfecciones que tienen las flautas que Tromlitz hizo para él, muestra su desacuerdo sobre el diseño de las cabezas y la ubicación de ciertas llaves. Probablemente, Tromlitz está en lo cierto cuando dice que Ribock aprendió la mayor parte de lo que sabía sobre la construcción de flautas de él, aunque malinterpretó y, por tanto, distorsionó muchas de estas ideas. La rotura definitiva deviene cuando Ribock publica un artículo en 1783 – dirigido a los aficionados del instrumento – donde no menciona a Tromlitz ni como intérprete, ni como compositor ni tampoco como constructor de flautas (Ribock, 1783). Tromlitz fue capaz de esperar durante cinco años desde que aquel muriera para descargar toda su ira en el *Unterricht*:

Hay personas a las que les gustaría tener un gran nombre, incluso a expensas de la reputación de otros hombres honestos, como en el caso del finado doctor, de nombre *Ribock*, y su desgraciado libro¹⁶, que en su día comentaré palabra por palabra para que sus ciegos seguidores puedan saber a qué atenerse (Tromlitz, 1791, Prólogo, p.xx).

Esta polémica contra un muerto, doblemente inoportuna en una obra didáctica, le costó a Tromlitz muchas antipatías. Gerber, en su artículo sobre Tromlitz, resalta que este no tenía mucho que perder con sus acusaciones sarcásticas y su invitación a la pelea cuando su oponente no podía defenderse (Gerber, 1812-14).

Tromlitz también quedó dolido con el Dr. Charles Burney; este, en sus crónicas musicales, no hizo mención alguna a nuestro protagonista cuando le tocó comentar su viaje musical a Leipzig en 1772 (Burney, 1773). Este hecho volvió a provocar una airada reacción en Tromlitz (1791, Prólogo, p.xx) en el *Unterricht*.

No obstante, las críticas sobre Tromlitz como intérprete son unánimemente positivas.

¹⁵ *Observaciones sobre la Flauta.*

¹⁶ Se refiere a las *Bemerkungen* (1782).

1.1.1. Sus escritos.

Tras retirarse del *Grosses Konzert*, en 1776, Tromlitz se volcó en escribir sobre la flauta consiguiendo un éxito notable. Varios artículos escritos por él fueron publicados en el *Magazin der Musik* y en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* incluido el muy citado “Über den schönen Ton auf der Flöte”, ensayo en el que da información muy interesante sobre la producción del sonido y donde también se despacha a gusto, bastante injustamente, de Quantz y su tratado. Como contrapartida, Heinrich Grenser, otro gran constructor de la época en Dresde, le propinó una respuesta muy dura en otro artículo no perdiendo la oportunidad de atacar a sus rivales (De Reede, 1997, ps.29-31).

Los tres escritos más importantes de Tromlitz son sus tratados de flauta. El primero es el *Kurze Abhandlung Flötenspielen*¹⁷ de 1786. Son sólo 36 páginas donde da consejos generales para tocar el instrumento aunque parece ser más un estudio sobre el desarrollo del mecanismo de llaves que una verdadera guía de interpretación. Algunas de estas ideas, y muchas más, aparecen en su gran obra – motivo central del presente trabajo – de 1791, el *Unterricht die Flöte zu spielen*. En 1800 aparece su tercer gran obra, el *Über die Flöten mit mehrern Klappen*¹⁸, que él mismo calificó como la segunda parte del *Unterricht*; en realidad, más que una continuación de éste, se trata de una descripción de las flautas con ocho llaves, y más concretamente de las suyas. La relación completa de los escritos publicados por J.G. Tromlitz, sería la siguiente (Powell, n.d.):

- “Nachricht von Tromlitz Flöten”, ed. J.G. Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhaltes* 8, 1781, ps. 115-21.
- “Nachricht von Tromlitzischen Flöten”, ed. C.F. Cramer, *Magazin der Musik*, 1. 2, Hamburgo, 1783, 1013-21.
- “Neuerfundene Vortheile zur bessern Einrichtung der Flöte”, ed. J.G. Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhaltes* 26, 1785, ps. 104-9.
- *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen*, Breitköpf&Hartel, Leipzig, 1786.
- *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Böhme, Leipzig, 1791.
- “An das musikalische Publikum”, *Musikalische Korrespondenz der teutschen filarmonischen Gesellschaft*, 32-4, 1791, ps. 252-69.
- *An das musikalische Publikum*, Leipzig, 1796.
- *Über die Flöten mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen* (Como Segunda Parte del *Unterricht*). Böhme, Leipzig, 1800.

¹⁷ Pequeño Tratado para tocar la Flauta.

¹⁸ Sobre las flautas de llaves.

- “Über den schönen Ton auf der Flöte, un dessen wahre und ächte Behandlung”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2, 1800, p.301.
- Replik auf die Anfrage, “Sollten nicht unsere Flöten durch die vielen Klappen sehr verloren haben: und hat jemand bewiesen, daß diese nothing waren?” *Kaiserlich-priviligierter Reichsanzeiger*, nº 98, Gotha, 1800, ps. 1271-72.
- *Fingerordnung für meine Flöten zu 3, 5 und 7 Mittelstück und 1, 2, 3, 4, 5 und 6 Klappen, nebst dem Gebrauch des Register und abgetheilte Propfschraube*, Leipzig, sin fecha.

1.1.2. Sus composiciones.

Aunque Tromlitz es más conocido por sus trabajos como constructor de instrumentos y sus escritos pedagógicos, también compuso varias obras, como la mayoría de músicos-intérpretes de aquel siglo. Al margen del núcleo del clasicismo vienés representado por Mozart, Haydn o el joven Beethoven, compositores como Tromlitz, o los hijos de J.S. Bach por ejemplo, cultivaron gran variedad de estilos. Escribieron en lo que dio en llamar “estilo galante” o rococó, formal, sensible, agradable y elegante; el *Empfindsamkeit*, violento, expresivo y continuamente sorprendente y el tardo-barroco con un estilo todavía contrapuntístico pero expresado de una manera diferente¹⁹. Este último estilo seguía prevaleciendo en la mayoría de la música religiosa. Los estilos sinfónicos napolitano y vienés estaban experimentando continuamente y junto a la tradición operística seria de Italia y Francia, la relativamente nueva forma de la *opera buffa* estaba ganando una gran popularidad.

En este contexto se encuadran las composiciones de Tromlitz, de las que se conservan **tres conciertos** para flauta, cuerda y continuo, **tres sonatas** para fortepiano y flauta, **tres sonatas** para teclado y flauta obligada y **seis partitas** para flauta sola, sin acompañamiento. Otras obras con flauta – mencionadas en catálogos del siglo XVIII y en escritos hechos por, o sobre, Tromlitz – incluyen dúos para flautas, conciertos, sonatas para flauta y bajo, una tríosónata para flauta, violín y bajo continuo, y arreglos de canciones con fortepiano (Vester, 1985, p.495).

Los conciertos, en las tonalidades de Re Mayor, Sol Mayor y Do Mayor, fueron publicados por Hummel en 1776. Están escritos en un estilo cantáble y melódico típico de la música galante, con armonías muy simples. En general, su efecto es más impactante que en las sonatas, principalmente porque enfatiza los elementos virtuosísticos en la flauta, donde se manifiesta de manera rotunda que

¹⁹ Los tres hijos músicos más sobresalientes de J.S. Bach (1685-1750) podrían representar a cada uno de estos estilos: Johann Christian Bach (1735-82) al primero, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) al segundo mientras que Wilhelm Friedemann Bach (1710-84) al tercero.

conoce el instrumento a la perfección, también en su relación con, o contra, la orquesta. El primero de ellos, en Re Mayor, Op.1 nº1, publicado por Hummel en Ámsterdam (1774), aparece en la tesis doctoral de Janet Sue Becker (1992) analizado.

Las sonatas se organizan en tres movimientos al estilo de un concierto (es decir, rápido-lento-rápido) con especial énfasis en el interés melódico. Cuando aparecen varios temas en un movimiento suele prevalecer el carácter del principal a lo largo del mismo. De hecho, el segundo tema, en la dominante, suele derivar del primer tema en lugar de ser contrastante. Sus movimientos lentos son los más convincentes y, quizá, los de mayor calidad: todas las notas tienen sentido y, en ellos, es donde más cómodo se encuentra el talento de Tromlitz, una estructura formal simple (Lied o Rondó) con un estilo ornamentado y expresivo. En sus movimientos rápidos muestra una mezcla de formas, elementos de la suite o la sonata con bajo continuo al lado de otros propios ya de las sonatas clásicas.

Las partitas para flauta sola están formadas por un número de movimientos que oscila entre tres y seis. Combinan títulos de danzas, como menuetto o polacca, con indicaciones agógicas. Todos los movimientos son bi-partitos al estilo de las suites o partitas y están escritos en tonalidades asequibles para la flauta de una llave como Re Mayor, Sol Mayor, Fa Mayor, La Mayor, Mi Mayor y Do Mayor.

Las opiniones de los coetáneos de Tromlitz sobre su música no son, ni mucho menos, unánimes. Ya en la nota necrológica citada con anterioridad (de Reede, 1997, ps.66-67), que por otro lado dice muchas cosas positivas de él, no se le atribuye ninguna importancia especial al respecto. Las partitas para flauta sola son mencionadas en el *Wöchentlichen Nachrichten* de Hiller (1766-70); este dice que son piezas ideadas para entretener al aficionado sin tener que depender de una parte acompañante. Habla favorablemente de su invención melódica que es cantáble y agradable todo el tiempo además de ser idiomáticas para el instrumento y, por tanto, valiosas en tanto en cuanto servirán para ampliar el repertorio de flauta sola. En otra cita de la misma publicación en relación a sus seis sonatas para teclado con acompañamiento de flauta, aparece lo siguiente:

El amigo desconocido, con la iniciales J.G.T., que nos ha enviado el manuscrito de seis sonatas para teclado con el fin de que las valoremos, no se ofenderá si no decimos nada públicamente sobre ellas... Si tuviesen que llegar a ser conocidas, no llegarían a ubicarse en el peor lugar dentro de la categoría de sonatas fáciles y agradables. Sin embargo, ciertas modificaciones serían recomendables aquí y allá en relación a las modulaciones para crear un mayor interés armónico. Ganarían con estas mejoras. Ya se han dicho suficientes elogios (Demmler, 1961, p.97).

En 1792, un artículo publicado en el *Musikalische Monatschrift* confirmaba que Tromlitz como compositor “ha sido visible durante muchos años, y ha debido ser

por circunstancias que no haya llegado a ser más conocido de lo que ya es” (Demmler, 1961, p.97). La respuesta de Tromlitz (1800, p.v) en la segunda parte del *Unterricht* es típica de su carácter mordaz y misántropo: “¡Las circunstancias, efectivamente! No hay más obstáculos que la envidia maliciosa y los oscuros celos, la persecución y opresión de todo tipo y el menosprecio que proviene de algunos seres viles y vulgares”.

Independientemente de la opinión que se tuviese sobre las condiciones de Tromlitz como compositor lo que es indudable es que, las obras que se conservan, forman parte de un estilo de composición muy extendido a finales del siglo XVIII y nos proporcionan ejemplos sobre los que se puedan aplicar sus propias enseñanzas en lo que respecta a diferentes aspectos de la interpretación, como pueden ser la articulación o la ornamentación. En resumen, su estilo musical está muy influenciado por la tradición operística italiana y el *Empfindsamer Stil*, como resulta evidente de la principal orientación melódica de la mayoría de sus movimientos lentos con abundante ornamentación. Los movimientos rápidos están compuestos en frases bien definidas con líneas elegantemente ornamentadas que también aparecen fuertemente influenciadas por el estilo galante.

Estas influencias y características de su música, nos ayudarán a entender mejor su posición al hablar de la flauta y al tratar sobre los diferentes aspectos de la interpretación.

1.1.3. Su trabajo como constructor.

La otra gran actividad de Tromlitz al retirarse como flautista profesional²⁰ fue el diseño y construcción de flautas. En su escrito “An das musikalische Publikum” (Demmler, 1961, p.36) de 1791, dice que lleva cuarenta años construyendo flautas. Aunque, como más tarde también afirmará en la segunda parte del *Unterricht*:

No es correcto considerarme un constructor de flautas, porque no lo soy; yo sólo construyo instrumentos como músico erudito y flautista. No conozco a ningún constructor corriente que trabaje desde los principios [acústicos] correctos, todos lo hacen sólo por imitación, tanto dentro como fuera de Alemania (Tromlitz, 1800, p.133).

Para entender un poco mejor sus experimentos y la importancia de sus contribuciones como constructor de instrumentos, habría que recapitular sobre la historia de la flauta, lo cual haré a modo de pequeño resumen puesto que no es el objeto último del presente trabajo:

La flauta renacentista, el tipo de instrumento tocado más o menos entre 1500 y 1650 en Europa tiene un diámetro interno cilíndrico con un agujero para la

²⁰ Del *Grosses Konzert* en 1776.

embocadura y seis agujeros pequeños para los dedos. Estas características constructivas hacen al instrumento un poco torpe acústicamente en el registro grave pero con buena respuesta en el agudo donde puede tocarse bastante ligera y delicadamente. En general fue diseñada para empastar bien, a menudo se tocaba con otras flautas en lo que se conocía como un consort homogéneo o también con voces y otros instrumentos (consort roto o mixto). Se utilizaba en conjuntos de mediano y gran número de componentes donde presumiblemente tocaba la voz más aguda. Durante la primera mitad del siglo XVII la flauta travesera vio como decaía temporalmente el interés que despertaba entre los compositores al no poder competir con otros instrumentos en el nuevo estilo expresivo y virtuosístico que estaba principalmente asociado al violín. El sonido de la flauta, especialmente en el registro agudo, no era lo suficientemente refinado; sus posiciones de horquilla (digitaciones en las que queda uno o más dedos bajados después de uno o más agujeros libres) eran menos eficientes para realizar pasajes virtuosísticos o cromatismos que otros instrumentos de viento. Por esta razón los constructores se esforzaron por adaptar los instrumentos a las demandas del nuevo estilo musical. Así, el instrumento sufrió una completa reestructuración, todos sus mecanismos esenciales en la producción del sonido cambiaron: el taladro cilíndrico del instrumento antiguo se hizo más ancho en un extremo que en el otro, es decir, cónico, con la parte más ancha en el lado por donde se sopla (de manera similar a las flautas de pico); se construye en tres secciones en lugar de en una pieza como en el Renacimiento (excepción hecha de las flautas-bajo); los agujeros de la embocadura y de los dedos han cambiado su forma y tamaño y están taladrados en un tubo con paredes mucho más anchas; el nuevo instrumento tiene una llave para el quinto dedo de la mano derecha (meñique) para controlar un séptimo agujero como novedad, consiguiéndose de esta manera el primer semitono de la escala. Todos estos cambios hicieron posible ese sonido tan puro y aterciopelado típico de la flauta travesera barroca – también conocida como traverso barroco – con un registro agudo mucho más controlado en los matices que en la flauta renacentista y una octava grave o fundamental mucho más resonante, amén de una afinación mejorada. Además, la alteración de la forma interna del tubo permitió colocar los agujeros para los dedos más arriba con lo que era mucho más asequible para los flautistas con manos pequeñas que la flauta renacentista del mismo tamaño (o tesitura). La nueva llave hizo de la flauta por primera vez un instrumento totalmente cromático. Su escala fundamental será Re Mayor, y ya no un modo renacentista. Fundamentalmente está pensada para tomar un rol como solista. Parece que este nuevo instrumento pudo surgir hacia 1670 ya que Quantz, en su *Versuch* de 1752, nos dice que la época exacta en que el instrumento surgió no está clara, pero que con toda probabilidad fue hace menos de un siglo, en Francia y de manera paralela a la transformación de la chirimía en el oboe y del bajón en el fagot. El diapasón variaba enormemente de un lugar a otro. Incluso el

mismo clave podía ser afinado hoy de una manera y mañana de otra. Esto causaba problemas a los flautistas, ya que no era práctico, ni económico, tener un instrumento para cada ocasión. De acuerdo a Quantz (1752), sobre 1722, el cuerpo central de seis agujeros se dividió en dos. De esta manera, se podía reemplazar el cuerpo superior, lo que también se dio en llamar mano izquierda por ser esta la que lo manejaba, por otros de diferente longitud para subir o bajar la afinación de un mismo instrumento. Un flautista bien equipado, pues, debía tener una flauta con dos o más cuerpos centrales – lo que se conoció en francés y se trasladó a las demás lenguas como *corps de rechange* – para acomodarse a las diferentes afinaciones dentro del rango de un semitono (se conservan flautas hasta con siete cuerpos de recambio). A medida que las densas texturas contrapuntísticas de la orquesta barroca se fueron transformadas en las más ligeras y transparentes de la orquesta clásica, los sonidos oscuros de la flauta barroca se fueron convirtiendo en los sonidos más ligeros y brillantes de la flauta clásica. Así también las tesituras más agudas y mayor flexibilidad de la orquesta clásica tuvieron su reflejo en el desarrollo de las nuevas flautas. En este contexto es en el que se mueve Tromlitz, y en el que surgen las primeras llaves, aparte de la de Mib que ya apareciera a finales del siglo XVII. Parece que aparecieron en Londres en la década de 1760, aunque Tromlitz mantenga otra opinión. Fueron diseñadas para dar más brillantez y mejorar la afinación de las ya existentes notas que anteriormente requerían las llamadas posiciones de horquilla, esto es, digitaciones que dejaban un agujero abierto entre dos tapados. Estas notas con posición de horquilla tendían a producir un sonido velado, más débil y con una afinación demasiado alta. El intérprete tenía que soplar menos o manipular la forma, velocidad o el ángulo de la columna de aire para bajar la afinación e intentar disimular lo más posible la veladura del sonido. Pero el sistema Tromlitz de llaves, para el cual fue escrito su tratado de 1800 *Über die Flöten*, fue un caso excepcional entre los instrumentos de viento del siglo XVIII. En sus diseños, cuyos puntos esenciales los había ya desarrollado hacia 1785 y que perfeccionó una década después, Tromlitz superó la mayoría de deficiencias que las flautas cónicas de la época poseían. En este entorno, aunque su sistema es novedoso, sigue manteniendo alguna de las llaves que también tenían otras flautas, como las de Fa o Sol#. Una mención aparte merece su obstinación por seguir manteniendo las dos llaves para las notas de Mib y Re# con el fin de diferenciar la coma (o noveno de tono) que hay entre ellas. Quantz (1752) fue un arduo defensor en su tratado de estas dos llaves, pero Tromlitz es el único entre los principales flautistas y constructores de la época que, casi medio siglo después, sigue defendiendo esta dualidad. Esto puede resultar desconcertante cuando el añadido del resto de llaves, además de las mejoras sonoras indicadas anteriormente, lo que en realidad implica es unificar con una sola posición las notas que hoy llamamos enarmónicas pero que en el barroco y post-barroco no lo eran (La#-Sib, Sol#-Lab, etc.). Acaso sirva para ilustrar la

dicotomía que había en la época entre la búsqueda de la afinación pura por un lado y la presencia cada vez mayor del temperamento igual, al menos a nivel teórico.

Su nueva flauta tenía una homogeneidad de sonido, con una seguridad y precisión en la afinación, una potencia y rango dinámico sin parangón hasta aquel momento. En palabras del propio Tromlitz:

Mi principal inquietud es, primeramente, mantener el sonido como creo que debería ser [...]; con un ataque fácil y potente en el registro grave y agradable en el agudo y, especialmente, y hasta donde sea posible, con una afinación pura (Powell, 1994).

Las reseñas sobre las actividades de Tromlitz como constructor arrojan poca luz sobre la manera en la que llegó a sus conclusiones; pero sí nos sirven como ilustración de los diseños que estaba realizando en las dos últimas décadas del siglo. La primera descripción aparece en el “*Nachricht*” de 1781, repetido en el de 1783, donde anunciaba que estaba realizando flautas con las llaves de Sib, Sol# y pata de Do:

He intentado, en la medida de lo posible, eliminar las notas mate por medio de la construcción interna así como de un sistema de digitación, con el que uno puede conseguir una moderada igualdad en las notas graves si es un poco cuidadoso. También lo he intentado añadiendo alguna llave como la de Sib o La# en la primera octava, Sol# o Lab, que produce un sonido potente y brillante, pero que hace que la ejecución sea mucho más difícil. Estas llaves sólo supondrán una ventaja cuando se utilicen en movimientos lentos y moderadamente rápidos. Una llave para el Mi# de la primera octava y otra para el Do de la segunda, también se pueden añadir, pero no son necesarias. También he añadido al registro grave de la flauta el Do y Do# por medio de un pie largo provisto con una llave larga. Sin embargo, como este sistema no era funcional, dejé de hacerlo durante una larga temporada, para volver a comenzar hace pocos años. No se debería creer que esta sea una invención de los ingleses, aún tengo modelos antiguos que hice hace unos veinte años (Powell, 1994).

Como se puede apreciar en este párrafo, Tromlitz asevera que ya utiliza la pata de Do y las llaves desde mediados de siglo, pero aún parece que siente la necesidad de justificarse por hacerlo. En un artículo (Meusel, 1785) que aparecerá reproducido de nuevo en el *Kurze Abhandlung* de 1786, su entusiasmo por las llaves ha ido en aumento ya que anuncia instrumentos con llave de Fa larga y corta, y “una nueva disposición que hace que el uso de las llaves de Sib y Do” sea más fácil y manejable”; esto es lo que más tarde derivará en el sistema Tromlitz. En el *Kurze Abhandlung*, además, indica que una de esas flautas ya ha sido enviada a Londres (Tromlitz, 1786, p.30). En el *Unterricht*, 1791, vuelve a mencionar las llaves de Sib y Do” para el pulgar de la mano izquierda y repite su

recomendación de 1785 como instrumento más apropiado, esto es, con las llaves de Mib, Re#, Fa corto, Fa largo, Sol#, Sib y Do'' (Tromlitz, 1791, Capítulo Decimoquinto, Párrafo *15*).

La configuración definitiva de ocho llaves del sistema Tromlitz fue anunciada por primera vez en su escrito *An das musikalische Publikum*, publicado en 1796 en Leipzig. Dicho sistema constaba, pues, de dos llaves de Fa (corta y larga), dos llaves de Sib (una para el pulgar izquierdo y otra para el dedo índice de la mano derecha, llave de Mib, de Re#, de Sol# y de Do'' ("con un diseño muy útil y original", a pesar del anunciado en 1785); esta se maneja con el dedo pulgar de la mano izquierda. Así, dicho dedo pulgar opera sobre dos llaves, a diferencia de lo que era habitual en la época, donde sólo solía pulsar la llave de Sib; por el contrario, mientras que en el sistema Tromlitz el dedo índice de la mano derecha pulsa una segunda llave de Sib – además del cuarto agujero – en la mayoría de las flautas de la época, dicho dedo lo hace sobre la llave de Do''. Estaba disponible también con una pata de Do aunque no la recomendaba.



Detalle de las llaves de la mano izquierda de una flauta de Tromlitz (Wilson, n.d.)



Detalle de lo que sería una flauta más común en la época (Íbid.).

1.1.3.1. La flauta cromática con agujeros abiertos.

Aunque Tromlitz fue un defensor de la flauta de llaves, particularmente de su sistema, y siendo consciente de que las llaves podían llegar a ser un problema, construyó una flauta cromática con una sola llave y taladro cilíndrico. Aseguraba que se podía tocar perfectamente afinada aunque su sistema de digitación era bastante complejo. Esta invención, que aparece descrita en su libro de 1800, *Über*

die Flöten, es muy interesante porque ejerció una influencia fundamental en la evolución de nuestro instrumento durante el siglo XIX. Seguramente fue el primer intento que trató de quebrar la vieja tradición de emplear seis agujeros abiertos con el añadido de llaves (cerradas) y, con bastante probabilidad, el mayor responsable de la idea de un sistema de llaves abiertas desarrollado por Boehm y otros durante el siguiente siglo. Así aparece explicado por el mismo Tromlitz en la traducción que realiza Rockstro dentro de su tratado:

Debo mencionar otra de mis invenciones dado que puede resultar útil para alguien. Puesto que muchas llaves son un quebradero de cabeza para muchos, pensé que sería posible realizar una flauta sin llaves y que poseyera las mismas capacidades que otra con numerosas llaves. Lo intenté y tuvo éxito: todas las notas eran igualmente buenas y la afinación era excelente mientras que sólo era indispensable una llave; las digitaciones era lo único difícil. Ahora que soy viejo no realizaré más intentos pero daré todos los detalles – que son muy sencillos – para que, posiblemente, alguien pueda beneficiarse de ellos (Rockstro, 1890, p.259).

1.1.3.2. Las flautas que se conservan en la actualidad.

En la actualidad, según Powell (1994), sólo se conservan seis flautas originalmente construidas por Tromlitz:

- *Museo Vleeshuis* de Amberes, Bélgica, 67.1.239; prestada por el *Koninklijk Vlaams Muziek Conservatorium*. Está catalogada como anónima aunque está sellada en el pie con *I*G*T*, tiene dos llaves de plata para Re# y Mib. Es de palosanto (?) y marfil. Originalmente tenía tres manos izquierdas que no se conservan.
- San Petersburgo 1. Sellada igual que la anterior, está en excelentes condiciones, con llaves de plata para Do'' (para el pulgar), Sib, Sol#, Fa corto y largo, Re# y Mib. Es de ébano y marfil. Conserva tres manos izquierdas. Parece que fue la flauta que Tromlitz entregó al zar Pavel I en su visita a San Petersburgo en fecha incierta aunque anterior a 1800.
- San Petersburgo 855. Sellada de nuevo en el pie como las anteriores; es de boj y marfil con una llave de plata de Re# solamente. Conserva los cinco cuerpos de recambio originales y tiene corcho con tornillo graduado y registro en el pie.
- Alemania. Propiedad de Walter Duerr (anteriormente de Moericke). Aparece reproducida en el tratado de 1800, *Über die Flöten*. Es de ébano, marfil y con llaves de plata para Sib, Sol#, Fa, Re#, Do# y Do graves. Sellada como las anteriores.

- Alemania, Würzburg, propiedad de Rybert Mynter. Reproducida en *An das Musikalische Publikum*, reedición de Moeck de 1982. Llaves de plata para Sib, Sol#, Fa, Re# y Mib, hecha en ébano y marfil. Un solo cuerpo central, registro de pie y corcho con tornillo graduado. Sellada como las anteriores.
- Francia, Luneray, propiedad de F. Drouin. Sólo tiene llaves de Sib, Sol# y Re#; se conservan dos manos izquierdas de las tres originales.

1.1.4. Revisión de literatura.

La relación de obras referidas a Tromlitz, bien sobre su vida, bien sobre su trabajo, en cualquiera de sus facetas: como compositor, pedagogo o constructor, es relativamente escasa. A pesar de la magna obra que suponen sus dos tratados principales, el *Unterricht* y el *Über die Flöten* y de su importancia en el desarrollo de la flauta de llaves a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX no se comienza a considerar su figura de manera detallada hasta que Rockstro lo hace en 1890²¹. En este libro se hace un recorrido minucioso por todas las innovaciones que Tromlitz llevó a cabo en la construcción de flautas.

A partir del siglo XX, las referencias que se pueden encontrar son mucho más numerosas, tanto las que se preocupan de su faceta como constructor como las que tratan su cualidades como músico práctico. En 1906, Goldberg lo define como “gran virtuoso de la flauta” (Goldberg, 1906, p.109). Sachs (1913, p.311) lo cita como “constructor de instrumentos genial”. En su *Story of the flute*, Fitzgibbon (1914, p.44) dice que Tromlitz se dedica a construir instrumentos según un principio racional preciso que le permite realizar las flautas más afinadas de la época. Martell (1923, Vol. V, p.160) lo define como el padre de la flauta travesera con llaves. En 1940, aparece la mejor biografía breve hasta ese momento, en el libro de Josef Zimmermann (Powell, 1991, p.xvi).

Así se le sigue citando en diversos libros sobre flauta generales y no es hasta 1961 cuando se le dedica una obra íntegra. Es la tesis doctoral de Fritz Demmler, flauta solista en la Filarmónica de Berlín, que redacta y publica en ese año “*Johann George Tromlitz/1725-1805): Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels*”²², que sigue siendo la principal fuente de información sobre su vida y obra.

La primera reimpresión de su obra más importante, el *Unterricht*, de 1791, data de una fecha tan reciente, relativamente, como 1973 y no es hasta 1979 cuando aparece la primera traducción parcial en la tesis doctoral de E. Hadidian y total en la de L.B. Hartig en 1981.

²¹ Existen numerosas entradas tanto sobre su vida como sobre sus invenciones respecto a la flauta.

²² *Una contribución al desarrollo de la flauta y de su interpretación.*

Sin duda, uno de los mayores especialistas, si no el mayor, en la figura de Tromlitz, es el constructor de flautas históricas y musicólogo Ardal Powell. Sus traducciones al inglés de los dos tratados más importantes de Tromlitz (Powell, 1991 y 1996), así como de otros de sus textos y numerosos artículos, unidas al gran conocimiento que tiene sobre la construcción de flautas, incluidos los prototipos de Tromlitz, hacen de sus escritos una fuente siempre enriquecedora y esclarecedora de la obra de este.

En 1989 se publica una traducción al italiano del *Unterricht* realizada por Luisella Botteon como “Método per suonare il flauto” en la que se incluye un pequeño estudio crítico sobre el mismo.

No tengo conocimiento de ninguna obra más de importancia sobre la figura de Johann Georg Tromlitz en ninguna otra lengua, salvo entradas en enciclopedias musicales o algún artículo que irán siendo citados a lo largo del presente trabajo. No obstante, un listado de las entradas que tiene la figura de Tromlitz en diversas obras aparece detallado en la tesis de Demmler (1961).

1.2. Sobre el *Unterricht*.

1.2.1. Traducciones del *Unterricht*.

La falta de traducciones a otras lenguas ha hecho que el *Unterricht* fuera prácticamente desconocido fuera del mundo de habla germánica. En una reseña del *Unterricht* publicada en el *Allgemeine Musikalisches Zeitung* (De Reede, 1997, p.251) se menciona que había sido traducido al inglés, pero es la única fuente donde aparece dicha información y no se ha podido encontrar ninguna copia de dicha traducción. Tampoco se han mencionado ediciones posteriores en alemán, quizá por lo comentado en el párrafo anterior con el comienzo de un nuevo siglo.

He tratado por todos los medios de encontrar alguna traducción al español del *Unterricht* sin éxito. He buscado en las siguientes bases de datos para tratar de localizar alguna traducción, si la hubiere, del *Unterricht* al castellano:

- UNESCO, Index Translationum. Répertoire international des traductions. International Bibliography of Translations (http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Creado por la UNESCO en 1932, este Index refleja las traducciones publicadas en todos los países en cualquier campo. Probablemente es la fuente más adecuada y fiable para este tipo de búsqueda.

- Répertoire International des Sources Musicales (RISM) (http://rism.ub.uni-frankfurt.de/index1_e.htm). En sus listados hay bibliotecas que poseen copias de escritos musicales publicados.
- Biblioteca Nacional de España (<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>), es el centro depositario del Patrimonio Bibliográfico y Documental de España, reuniendo y conservando todas las publicaciones realizadas en España, en cualquier soporte, y que ingresan por el cumplimiento del Depósito Legal.
- Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>), perteneciente al Ministerio de Cultura de España, y en donde se ofrece información bibliográfica de fondos que forman parte del Patrimonio Histórico Español.
- Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN) (<http://rebiun.crue.org/cgi-bin/rebiun/O7733/ID8e97d205?ACC=101>), en ella se pueden consultar los fondos de 74 bibliotecas universitarias y de investigación españolas.
- CSIC Bibliográfico (<http://bibliotecas.csic.es/>) comprende 78 bibliotecas especializadas ubicadas en los centros de investigación del CSIC (Centro Superior de Investigaciones Científicas).
- WorldCat (<http://www.worldcat.org/>), es la red más grande del mundo en contenidos y servicios de bibliotecas.
- British Library Integrated Catalogue (http://catalogue.bl.uk/F/?func=file&file_name=login-bl-list), es el catálogo online de los fondos de la Biblioteca Inglesa que contiene más de 13 millones de títulos.
- Library of Congress de los EEUU de América (<http://catalog.loc.gov/>), es la institución cultural más antigua de este país y la biblioteca más grande del mundo con millones de libros, discos, mapas, manuscritos, etc., en sus colecciones.

No se encuentra referencia alguna acerca de una traducción española del *Unterricht* de Tromlitz, aunque en el proceso de búsqueda se han encontrado una traducción al italiano (Botteon, 1989) y dos al inglés (Hartig, 1981 y Powell, 1991), así como la traducción, al inglés también, de algunos capítulos (Hadidian, 1979). Ni siquiera se ha encontrado una versión moderna en la lengua original, el alemán, que elimine la lectura en letra gótica. Las únicas reediciones modernas facsímiles son las realizadas por Fritz Knuf en Holanda (Tromlitz, 1791, reeditadas en 1973 y 1985). De esta búsqueda infructuosa se puede deducir que aunque

existiera una traducción del *Unterricht* al castellano, no es conocida de manera general.

1.2.2. Literatura sobre el *Unterricht*.

He querido incluir este pequeño apartado en el presente trabajo para tratar de trazar la repercusión que el *Unterricht* ha tenido en los libros sobre interpretación o estilo de la música del siglo XVIII. El resultado es ciertamente desolador. A pesar de que el *Unterricht* es una obra monumental, el tratado para flauta más minucioso del siglo XVIII y que cubre todos los aspectos relacionados con la interpretación de la flauta travesera, ha pasado prácticamente desapercibido a lo largo de la historia como referencia interpretativa de la música de dicho período. Lo comentado en el apartado anterior quizá pueda explicar que apenas sea citado cuando se habla de fuentes históricas en contraposición al *Versuch* (Quantz, 1752), que es una de las más nombradas cuando se habla de interpretación del siglo XVIII, el cual está siempre presente en la mente de Tromlitz al escribir su tratado ya desde el mismo prólogo. Aunque el *Unterricht* comprende exclusivamente materias que tienen que ver con la flauta, muchos de sus apartados pueden ser de interés para otros instrumentistas de viento (como los de articulación, por ejemplo) o músicos en general (como las cadencias o la ornamentación por poner otros).

En el libro *The Interpretation of Early Music* (Donnington, 1992), que trata de manera profusa gran cantidad de materias relacionadas con la interpretación citando fuentes primarias, no aparece ninguna referencia a nuestro tratado. Tampoco en su manual, *Baroque Music, Style and Performance* (Donnington, 1985). En el libro de Veilhan (1977), aunque no es tan exhaustivo como el primeramente citado de Donington, el tratamiento del tema es similar; no hay ninguna referencia al tratado de Tromlitz. Tampoco hay referencia alguna en el libro de Geoffroy-Duchame (1964) donde trata de desentrañar los “secretos” de la interpretación histórica. En la recopilación llevada a cabo por Carol Mac Clintock (1982), en donde hay un capítulo dedicado a los métodos más importantes del siglo XVIII y principios del XIX, se refiere a Quantz, C.P.E. Bach, L. Mozart y Türk, pero no a Tromlitz. En libros más generales sobre estilo, tampoco abundan las referencias al susodicho tratado: en el libro de Downs (1998) sobre la época clásica no hay ninguna referencia, en el de Lawson y Stowell (2005) aparecen sólo dos, una cuando se refiere a los tratados publicados en el siglo XVIII y otra respecto al doble picado. En el de Clive Brown (1999) hay tres, concretamente, en referencia a la interpretación de la apoyatura, trino y vibrato. El libro de Butt (1994), dedicado a la educación musical relacionada directamente con la interpretación en Alemania tampoco contiene ni una sola cita sobre el *Unterricht*. Incluso en las publicaciones de Betty Bang Mather y David Lasocki relacionadas directamente

con la interpretación histórica de los instrumentos de viento hay muy pocas reseñas del *Unterricht*: en el de la *Interpretation of French Music* (Mather, 1973), tres sobre la articulación; en el *The Classical Woodwind Cadenza* (Mather & Lasocki, 1978), otras tres con un ejemplo de cadencia del tratado y en *The Art of Preluding 1700-1830* (Mather & Lasocki, 1984), ninguna. Tampoco hay ninguna en su *Free Ornamentation in Woodwind Music* (Mather & Lasocki, 1987), cuando la ornamentación es una de las materias tratadas por Tromlitz en mayor profundidad. Otro de los libros que ha sido una referencia respecto de la ornamentación en las últimas generaciones de intérpretes, *Die Kunst der Verzierung* (Schmitz, 1955), y que se caracteriza principalmente por ilustrar en versión facsímil gran cantidad de ejemplos de ornamentación del siglo XVIII, vuelve a obviar de nuevo el *Unterricht* de nuestro protagonista. En libros que también son una referencia de interpretación, aunque vayan destinados a otros instrumentos, como el de los Badura-Skoda (1989) o Ferguson (2006) no encontramos ninguna. Uno de los trabajos más recientes que se han publicado sobre la práctica interpretativa es el de R.J. Jackson, de 2005; en él hay ocho entradas sobre Tromlitz, de las cuales cuatro están referidas al *Unterricht*, en concreto al vibrato, a la articulación (dos) y al trino.

Mención aparte merecen los trabajos de Vester y el controvertido Neumann. Este último menciona en bastantes ocasiones al *Unterricht* en sus libros sobre ornamentación (Neumann, 1983) e interpretación (Neumann, 1993). El libro de Frans Vester (1999) – uno de los pioneros en la interpretación con instrumentos históricos y con fundamento en las fuentes originales en los Países Bajos – W.A. Mozart, *On the Performance of the Works for Wind Instruments* – pone al *Unterricht* al mismo nivel que puedan tener Quantz (1752), Türk (1789), C.P.E. Bach (1753) o L. Mozart (1756). En su trabajo no sólo trata sobre la interpretación de las obras para viento de W.A. Mozart, sino que es toda una reflexión sobre las interpretaciones históricamente informadas y las influenciadas por la tradición romántica.

CAPÍTULO 2

METODOLOGÍA TEÓRICA

2.1. Respecto a la traducción

Según Lederer, el proceso de traducir consiste primero en comprender el texto original y después, en una segunda etapa, volver a expresarlo en otra lengua (Lederer, 1994, p.13). No es mi intención el presentar aquí una teoría de la traducción. No obstante, los métodos y procedimientos de la presente han estado determinados por la definición que se ha adoptado, el tipo de traducción que se ha buscado, la catalogación del texto y el propósito de la misma.

2.1.1. Definición de la traducción

La definición que se ha adoptado respecto al tipo de traducción es la que García Yebra transcribe en su libro *Teoría y práctica de la traducción*:

La regla de oro de toda traducción es, a mi juicio, decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce (García Yebra, 1982, p.41).

Por lo tanto, se ha tratado de llegar a un compromiso entre las dos teorías preponderantes en la traducción: la literal, que trata de retener todas las singularidades verbales y la que trata de eliminar todos los detalles que distraen o detienen para que se transmita el mensaje expresado en la lengua original en un mensaje transcrito al español que refleje la idea esencial de Tromlitz (Vidal Claramonte, 1995, p.49).

2.1.2. El lenguaje original

Para la realización de la traducción del *Unterricht* se ha utilizado la versión facsímil editada por Frans Vester en 1985. Es la única versión existente en el mercado en su lengua original y fue impresa de forma inalterada sobre el original publicado en 1791 en Leipzig por Adam Friedrich Böhme y ubicado en la Biblioteca del *Gemeentemuseum* de La Haya (Países Bajos). El estilo y lenguaje del texto original alemán, escrito en letra gótica, es típico de las obras didácticas publicadas en Alemania durante el siglo XVIII en prácticamente cualquier materia. Se encuadraría ya en los que se conoce como *Neuhochdeutsch*²³ o alemán moderno.

²³ El alemán es un idioma indoeuropeo de la rama germánico occidental. Desde el germánico evolucionó al Antiguo Alto Alemán o *Althochdeutsch* (750-1050), de este al Alto Alemán Medio o *Mittelhochdeutsch* (1050-1350) y al Alto Alemán Moderno Temprano o *Frühneuhochdeutsch* (1350-1700). Desde entonces se habla el alemán moderno o *Neuhochdeutsch*. En la actualidad hablan alto alemán cerca de 100 millones de personas, principalmente en Centroeuropa. Otros 30 millones son hablantes de bajo alemán (neerlandés, *afrikaans*, *Plattdeutsch*) (Sánchez Prieto, n.d.).

Para los estándares actuales este estilo es, a menudo, redundante y farragoso y se estructura en frases interminables. En el caso de algunas frases ambiguas o poco claras se ha recurrido a las traducciones existentes a otras lenguas²⁴ para compararlas. Tromlitz asume que el lector tiene pocos conocimientos tanto de música en general como de flauta en particular por lo que su forma de escribir llega a ser tediosa y reiterativa en muchos momentos.

2.1.3. El lenguaje al que se traduce

El lenguaje al que se traduce es el castellano, la lengua materna del traductor. No se ha tratado de recrear una especie de estilo ampuloso del siglo XVIII salvo en los casos en los que este estilo fuera un aspecto importante para trasladar el contenido de manera más interesante para el lector. Por ejemplo, en la dedicatoria inicial a S.A.R. Carlos de Lituania y Polonia. El significado del texto original ha sido presentado con un vocabulario moderno y una forma de expresión actual.

No obstante, la equivalencia total entre dos lenguas es virtualmente imposible, cualquier texto dado tiene varios niveles de contenidos o significados. Es imposible tratar de trasladar todos los claroscuros y las posibles implicaciones que un mensaje pueda contener. El traductor ha de escoger entre diferentes niveles, unos se ajustarán mejor al propósito de la traducción mientras que otros convendrán de manera más ajustada al lector en su idioma de destino. Como apunta Lefevere (1997), toda reescritura, y la traducción lo es, implica una manipulación por parte del que la realiza.

2.1.4. Recursos del traductor

Para la búsqueda de equivalencias de términos musicales del alemán al castellano se ha consultado el Music Dictionary Online de la página web de Dolmetsch Online (<http://www.dolmetsch.com/musictheorydefs.htm>). Esta fuente contiene traducciones a las principales lenguas europeas de infinidad de términos tanto musicales como generales relacionados con la música. Como base para la elección de términos pertenecientes a la teoría musical se ha escogido la Teoría de la Música de Zamacois (1963), quizá la más clásica en nuestro idioma. Como diccionarios de referencia Alemán - Español se han utilizado el de Langenscheidt (Müller & Haensch, 1995) y los diccionarios online Beolingus de la Technische Universität Chemnitz (<http://dict.tu-chemnitz.de/dings.cgi?lang=es;service=dees>), el de Collins Online (<http://diccionario.reverso.net/aleman-espanol/>) y el Wörterbuch de la página Student-online (<http://www.student->

²⁴ Mencionadas en el capítulo anterior.

online.net/woerterbuch.shtml). Como diccionarios generales en otras lenguas se han consultado The Free Dictionary by Farlex (<http://www.thefreedictionary.com/>), el diccionario Inglés-Español y Francés-Español de Wordreference (<http://www.wordreference.com/es/>), el Oxford Advanced Learner's Dictionary (Brown, K. y otros, 2005), el Technical English-Spanish Vocabulary ([http://www.sapiensman.com/ESDictionary/T/Technical_vocabulary_Spanish\(T1\).htm](http://www.sapiensman.com/ESDictionary/T/Technical_vocabulary_Spanish(T1).htm)), el diccionario Alemán-Español e Italiano-Español de Woxikon (<http://www.woxikon.es/>) así como el Traductor de Google (<http://translate.google.com/#>).

Los diccionarios de Lengua Española utilizados han sido los siguientes: Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2001), el Diccionario de Uso del Español de María Moliner (1977) y los diccionarios de sinónimos y antónimos online de dos de los diarios de mayor tirada en España, el de El País (<http://www.elpais.com/diccionarios/>) y de El Mundo (<http://www.elmundo.es/diccionarios/>).

Dado el carácter interdisciplinar de este tipo de traducción, el profesor Jorge Caryevski, pedagogo y flautista de reconocido prestigio internacional con una dilatada experiencia y con un extraordinario dominio de varias lenguas fue designado como co-orientador y consultado en todos los momentos del presente proyecto.

2.2. Respecto a la comparación entre tratados

La metodología que se va a utilizar para la comparación entre los diversos apartados de los distintos tratados es la de analizar cada uno de ellos individualmente y extraer las conclusiones interpretativas que se puedan extraer de los mismos. Tomando como referencia el *Unterricht* de Tromlitz que es el más extenso de todos y el elemento nuclear del presente estudio se analizará primero lo que este autor nos dice al respecto en cada apartado susceptible de ser interesante a la hora de interpretar, y después se hará un recorrido por todos y cada uno del resto de métodos para observar qué opiniones muestran en relación a Tromlitz. De este modo, cuando se aprecien coincidencias, será una muestra plausible de que era una práctica extendida en la época y, por tanto, podría ser un criterio interpretativo consolidado a la hora de abordar el repertorio perteneciente a este período. En el caso de disensiones o discrepancias entre las opiniones vertidas en los tratados, bien en el Tromlitz, bien con otros, se tratará de analizar cuál es la causa y buscar las posibles opciones o sugerencias de interpretación. Por supuesto que todas las opciones distintas que puedan surgir serán analizadas exhaustivamente.

En muchos casos se presentarán comentarios literales de los tratadistas para que el concepto que tratan de transmitir sea más claro y directo. Todas las traducciones al castellano son responsabilidad del autor del presente estudio. En el caso de Tromlitz se ha recurrido a la traducción del *Unterricht* hecha en la Segunda Parte del presente trabajo.

Como paso previo al desglose de las diversas opiniones que se desprenden de los ocho tratados motivo de comparación en el presente capítulo, se ha querido realizar una descripción sobre la manera en la que cada uno de ellos enfoca el material didáctico presentado.

Teniendo en cuenta la forma en la que lo hacen, se podrían agrupar en dos grandes categorías:

- *Unterricht* de Tromlitz y *Saggio* de Lorenzoni.
- Los *Méthodes* franceses (Devienne, Cambini, Vanderhagen y Peraut), Wragg y Gunn.

Sería esta, pues, una forma muy general de etiquetarlos para tratar de diferenciar su acercamiento a la enseñanza de la flauta, aunque no la única. También se podría haber hecho por procedencia geográfica, cronología, etc., pero de este modo se puede considerar más útil para la consecución de los objetivos.

El primer grupo se encuentran los tratados de Tromlitz y Lorenzoni que son esencialmente teóricos; ambos están muy influenciados por el *Versuch* (Quantz, 1752) y, en cierto modo, mantienen esa estructura – quizá ya arcaica – de una guía teórica muy detallada, sobre todo en el caso de Tromlitz, sobre las normas y usos necesarios para llegar a tocar el instrumento. En el caso del *Saggio* hay que decir que, de todos los tratados estudiados en el presente trabajo, es el único escrito por un diletante, lo cual no obsta para que la información que ofrece sea mucho más amplia que la de alguno de los otros tratados escritos por profesionales. Esto da buena muestra de la formación musical tan esmerada que llegaba a tener la población culta aunque no llegara a ejercer la profesión de músico.

El segundo grupo, integrado por los franceses e ingleses, por el contrario, muestra un acercamiento a la materia diametralmente opuesto y más moderno, puesto que dicho esquema se perpetuará durante todo el siglo XIX e incluso, me atrevería a decir, hasta el XX. Como apunta Lang (2008, p.3) es probable que quisieran desmarcarse de la alargada sombra del *Versuch* y es por ello que tratan de dar un enfoque didáctico novedoso, más dinámico y menos reflexivo que el de Quantz o Tromlitz.

En Francia el primer método que apareció fue el de Devienne en 1794. Su influencia en el resto de sus compatriotas es obvia en lo que respecta a su estructuración interna, ya que la del resto está prácticamente calcada de este como se verá más adelante. De entre ellos se podría descartar el de Cambini, único de los ocho tratados comparados en el presente estudio escrito por un no-flautista, si se permite la expresión. Aunque Cambini compuso una gran cantidad de música

para flauta e instrumentos de viento en general, era violinista y compositor de profesión y, por ello, en su tratado apenas hay referencias concretas a cómo tocar la flauta desde el punto de vista meramente técnico-instrumental. Su aportación teórica se reduce al mínimo y como apunta Castellani en su introducción a la reproducción facsímil del tratado, sería interesante tratar de descubrir quién de los grandes flautistas activos en aquella época en París podría haberle ayudado o inspirado. Si se descartan los que publicaran su propio tratado, a saber: Devienne, Vanderhagen, Peraut, Hugot y Wunderlich, parece que sólo pudo haber sido Felix Rault, dado que también fue este el que estrenó el concierto para flauta y orquesta de Cambini, op.37 en los *Concerts de la Reine* (Cambini, 1799-1984, p.10).

El resto de métodos franceses siguen, pues, el esquema de Devienne: una parte teórica introductoria y una serie de artículos breves relativos a la flauta sobre la posición, embocadura, sonido, articulación y ornamentación. Por término medio esto supone menos de la cuarta parte del total y va seguido de diversas piezas de dificultad progresiva que suelen comenzar con escalas o ejercicios muy simples sobre la escala de Re M, la más sencilla en la flauta de una llave, muchas de ellas en forma de dúo para que el propio profesor pudiera acompañar al alumno y darle una referencia armónica (*Petits Airs* en Devienne, Peraut y Cambini y *Leçons y Airs* en Vanderhagen). A continuación aparecen dúos más complejos tanto musical como técnicamente (*Sonates* para dos flautas en Devienne, *Duos* en Cambini, *Morceaux Concertantes* en Vanderhagen y *Sonates* para flauta con acompañamiento de bajo – sin cifrar – en Peraut). Además, este último tratado presenta al final seis *Caprices* para flauta con acompañamiento de una segunda flauta o violín de una dificultad parecida o incluso mayor que cualquiera de las obras coetáneas concertantes para flauta. Tanto las *Sonates* de Devienne como las de Peraut, aparecen provistas de un *Prélude* previo en la tonalidad en la que están escritas, lo cual – aparentemente – puede indicar que dicha práctica, ya utilizada por Hotteterre (1719), no había desaparecido todavía en Francia. Hay que resaltar, además, sobre el método de Peraut (1800?, p.1), que en el *Avertissement Préliminaire* nos comunica que su tratado no será uno sobre los principios de la música, sino eminentemente flautístico, lo cual es una excepción entre todos los métodos estudiados y un signo de modernidad puesto que en el futuro se acabarían separando los métodos de solfeo y los de instrumento.

En Inglaterra, el *Preceptor* de Wragg, sigue un enfoque similar aunque mucho menos sistematizado que el de los métodos franceses. La organización interna es bastante más anárquica: no divide la información teórica en artículos o apartados, sino que esta va apareciendo acompañada de ejercicios explicativos y se circunscribe casi únicamente al solfeo; la información exclusivamente relacionada con la manera en la que se ha de tocar la flauta es apenas nula salvo en lo referente a la articulación. Después sí aparecen *Lessons* y *Duos* más o menos progresivos para tratar de aplicar las enseñanzas anteriores pero sin llegar a la

dificultad final de los métodos franceses. El *Preceptor* está claramente dirigido a aficionados o principiantes.

Los tratados de Gunn, *The Art* y *The School*, también siguen un formato parecido, es decir, una primera parte teórica y una serie de melodías progresivas en donde poner en práctica dicha teoría. Donde Gunn sobrepasa a todos los demás tratados que se han insertado en este grupo – y en algunas cuestiones a todos los del siglo XVIII dedicados a la flauta – es en la profundidad de sus reflexiones sobre la acústica y el sonido. En ellas no tiene parangón e introduce conceptos como el de velocidad y cantidad de aire – elemento básico de la técnica moderna de la flauta travesera – tratados de manera aún incipiente pero muy interesante. En la segunda parte de su tratado, es decir, *The School of the German-Flute*, el formato es similar pero el contenido está dirigido a los principiantes con lo que resulta mucho menos interesante a la hora de abordar el presente estudio. La segunda parte de ambos tratados de Gunn está dedicada, de manera parecida a como lo hace en los demás de este grupo, a ejercicios para dominar dificultades técnicas y, posteriormente, a dúos para flauta y bajo de dificultad variable y a los que se refiere de manera salteada al ir presentando sus ideas en la parte teórica.

De lo que no cabe ninguna duda es que la información teórica que aporta el *Unterricht* de Tromlitz – que en su conjunto llega a trescientas setenta y seis páginas – es mayor que la de todos los demás publicados durante estos últimos años del siglo XVIII juntos y, a pesar de que como ya se ha comentado en diversas ocasiones, es demasiado reiterativo es una fuente insustituible para la información de la praxis interpretativa de este período. Por ello ha sido el eje vertebrador del presente trabajo.

CAPÍTULO 3

LOS “OTROS” TRATADOS

3.1. La tratadística para flauta en el siglo XVIII.

Como apunta Ardal Powell (próxima publicación) en su ensayo sobre los métodos, gusto y praxis en épocas pretéritas, los instrumentos antiguos y las instrucciones escritas para tocarlos son prácticamente nuestros únicos nexos de unión con la manera en la que la música debía sonar antes de que se inventara la grabación de sonidos a finales del siglo XIX. Aquí reside la razón por la cual los tratados instrumentales del pasado constituyen la base fundamental sobre la que se sustenta el estudio de la práctica interpretativa histórica.

La figura del tratado instrumental en la cual hay referencias a la flauta y a su manera de tocarla ya aparece en el Renacimiento aunque de manera aún testimonial. El primer ejemplo es en el tratado de Virdung en 1511. Después se sucederán los de Martin Agricola (1529 y 1545), Jambe de Fer (1556), Zacconi (1592), Virgiliano (posterior a 1600), Praetorius (1619), Mersenne (1636), Trichet (1638) o la colección de Van Eyck (1646).

Pero no es hasta la invención de la flauta barroca cuando se le concede a nuestro instrumento protagonismo de manera absoluta por parte de los autores. Así, el tratado de Hotteterre (1707) es el primero consagrado a la flauta travesera, aunque hay que decir que contiene también dos pequeños apéndices para la flauta de pico y el oboe respectivamente. La popularidad creciente de la flauta travesera, así como el asentamiento de una clase burguesa cada vez más poderosa hizo casi ineludible la necesidad de estos métodos didácticos por la demanda de enseñanza. El mismo Hotteterre publicó otro método en 1719, *L'art de preluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*, cuyo argumento es ya más particular y se circunscribe a la composición improvisada del preludio, costumbre habitual en el barroco francés antes de la interpretación de cualquier obra. El material aparecido en el *Principes* de Hotteterre fue reciclado en innumerables tratados publicados tanto en Francia como Inglaterra durante el siguiente medio siglo, la mayoría de los cuales son anónimos. No encontramos un método que se desmarque de Hotteterre hasta la publicación del *Versuch* de Quantz en 1752. Sin duda es el tratado más influyente escrito para flauta de todo el siglo XVIII y probablemente para cualquier instrumento ya que atrajo la atención de todo tipo de músicos dada su visión tan general: trata cualquier materia relacionada con la interpretación y el gusto musical como ninguna fuente lo había realizado hasta ese momento. La influencia de este tratado fue enorme como prueba el hecho de que fuera reimpresso por última vez en 1789 (Vester, 1985, p.16), treinta y siete años después de su primera publicación y sólo dos antes que el *Unterricht*, y que figurara en el plan de estudios preparado por Anton Stadler en 1800 para una nueva escuela de música en Keszthely (Hungría) (Vester, 1985, p.16).

En España el único tratado en el que se incluye la flauta del que se tiene constancia es el de Minguet publicado por Joaquín Ibarra en Madrid en 1754. En él desarrolla los tres tipos de flauta que clasifica, esto es, flauta travesera, flauta dulce y flautilla en sólo dos páginas al final del tratado. Simplemente propone unas pautas respecto a cómo se debe sujetar y soplar. También aporta una tabla de digitaciones para cada una de ellas que en el caso de la travesera es bastante confusa puesto que en la somera explicación previa habla de seis agujeros a tapar y en la tabla aparecen siete (aunque ni en la explicación habla, ni en el grabado se puede apreciar ninguna llave para obturar este séptimo agujero). Es descorazonadora esta falta de información en nuestro país pero quizá sirva para ilustrar la escasa difusión que tendría nuestro instrumento durante esta época.

Entre Quantz y los tratados que nos ocupan en el presente trabajo cabría destacar simplemente el de Mahaut (1759) y el de Delusse (1761), este último es un método muy original que parece dirigido a lectores con un buen nivel flautístico y no tanto a aficionados o principiantes como la mayoría de tratados hasta ese momento. Además amplía el concepto de tratado: no presenta únicamente indicaciones teóricas sino que por primera vez dentro de un método se incluirán una serie de lecciones o pequeños estudios progresivos que comienzan con notas largas y pasan por los armónicos (también por primera vez), cuartos de tono (!) o trémolos, concluyendo con doce *Caprices* brillantes que van claramente dirigidos al intérprete solvente y que exhiben gran fantasía y brillantez. Esto será una tónica en los tratados posteriores, sobre todo en Francia e Inglaterra, en lo que queda de siglo y en todo el siglo XIX.

3.2. *Saggio per ben sonare il flauto traverso* de Antonio Lorenzoni (1779).

Antonio Lorenzoni nace en 1755 en Montecchio Maggiore, provincia de Vicenza (Italia). Estudió Jurisprudencia en Pádova donde se graduó en 1778. Ejerció toda su vida la profesión de abogado, primero por su cuenta y posteriormente como “avvocato del Fisco” (Gallo en Lorenzoni, 1988, ps.1-2). Tuvo variados intereses intelectuales: “la Legge, la Musica, e l’Architettura occuparono tutti i pensieri della sua vita”²⁵(Íbid.). Murió en su casa natal de Montecchio Magiore en 1840 (Íbid.).

En 1779 publica su tratado de flauta cuyo título completo es *Saggio per ben sonare il flauto traverso con alcune notizie generali ed utili per qualunque strumento, ed altre concernenti la storia della musica; opera del Dr. Antonio Lorenzoni. Vicenza. Per Francesco Modena. 1779*. Este tratado, casi desconocido en Italia (Botteon, 1989, p.14), ofrece la aportación de este país – y me atrevería a decir que de todo el sur

²⁵ Gallo cita a G. DA SCHIO (*Persone*) *memorabili (in Vicenza)*, voce Lorenzoni, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, ms G.5.9.5-16 y ms G.6.10.1-11.

de Europa – a la tratadística para flauta en el siglo XVIII: el *Settecento* musical italiano, muy rico en cuanto a resultados originales y espléndidos en la práctica artística, no tiene ninguna contribución novedosa ni lo suficientemente importante dentro de la reflexión estética. Este juicio, en parte cierto, deviene en que el *Saggio* sea aún más interesante, puesto que documenta el interés italiano orientado hacia el ambiente del naciente sinfonismo alemán (Gallo en Lorenzoni, 1988, p.1). De hecho, una rica literatura flautística florece en esos años en Italia gracias a los estímulos provenientes tanto de Francia como de Alemania. A diferencia de los tratados más notables de aquella época, el *Saggio* no es la obra de un músico profesional, sino de un diletante en el sentido dieciochesco del término²⁶, y no con el sentido peyorativo que se le suele dar en la actualidad a este adjetivo. En el prefacio nos indica que es la demanda de un tratado así por parte de los aficionados lo que le mueve a escribirlo:

El beneficio que pretendí obtener [para] muchos amigos míos con esta obrita, y la falta de un libro razonado de este tipo fueron los motivos que me dieron el coraje de exponerla al público (Lorenzoni, 1779, p.5).

El *Saggio* es un volumen de noventa páginas de texto que comprenden un Prefacio, una Introducción y dieciséis capítulos. A continuación aparecen cuatro tablas independientes del texto que contienen ciento veintisiete ejemplos musicales a los cuales se cita a lo largo del texto. Desde un punto de vista sistemático, el *Saggio* se podría dividir de la siguiente manera: los capítulos I, II, VII, XI y XII exponen la técnica particular del instrumento; los capítulos XIII al XVI contienen reglas y consejos para la interpretación; en el resto se tratan nociones generales sobre la teoría musical.

Las fuentes principales de Lorenzoni, citadas en repetidas ocasiones de manera expresa, son el *Dictionnaire de musique* de Rousseau (1768), los *Éléments de musique* de D'Alembert (1752) y el *Versuch* de Quantz (1752) en su traducción francesa. Mientras los dos autores franceses son citados en referencia a las nociones y definiciones de teoría musical, de Quantz derivan los elementos de la técnica flautística y los principios de interpretación. Sin duda, es claramente reconocible que el *Versuch* está constantemente presente como modelo en el *Saggio*. Rockstro dice del *Saggio* que tiene muy poco valor intrínseco puesto que no es más que un arreglo del libro de Quantz (salvo en lo que respecta a la tabla de digitaciones que es para la flauta de una llave y una traducción literal de la de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert) aunque le reconoce un valor en tanto en

²⁶ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*: diletante (Del it. *dilettante*, que se deleita).adj. Conocedor o aficionado a las artes, especialmente a la música./2. Que cultiva algún campo del saber o se interesa por él como aficionado y no como profesional.

cuanto nos informa del estado de la interpretación flautística en Italia: al menos, no más avanzado que en Inglaterra, Francia o Alemania (Rockstro, 1890, p.249). A pesar de que este razonamiento de Rockstro es, quizá, demasiado radical – como es una constante a lo largo de sus libros – hay que decir que la aceptación de las opiniones de Quantz por parte de Lorenzoni es siempre razonada y subordinada a la utilidad que representa como respuesta al ambiente musical italiano.

3.3. *The Flute Preceptor* de J. Wragg (1792).

La figura de Jacob Wragg es una de las más desconocidas dentro de los flautistas de su generación. Según De Lorenzo (1992, p.289) nació hacia 1750: es el único que se aventura a dar una fecha de nacimiento aproximada. Sobre la fecha de su fallecimiento no sabemos nada. Parece que su labor profesional la llevó a cabo en la ciudad de Londres donde se publicaron sus trabajos. No hay apenas referencias a su labor como intérprete salvo la que aparece en el *Music Directory* compilado por J. Doane en 1794 y donde se dice al referirse a los flautistas:

Los flautistas más conocidos eran Ashe, Florio, John Geo. Graeff, Theobald Monzani y Jacob Wragg. Entre ellos Monzani era también un diestro constructor de flautas y clarinetes, con mejoras que patentó en 1812 (Langwill, 1949).

No obstante, en trabajos de investigación posteriores al de Langwill – en el que aparece esta cita sobre la vida musical – tanto en Londres como en Gran Bretaña en general, y que recopilan una enorme base de datos sobre los conciertos allí realizados como son el de Ehrlich (1985) y el de Mc Veigh y Wollenberg (2004) no dejan entrever que Wragg se encontrase entre los principales flautistas del momento. Sin embargo, Ashe sí que aparece citado con asiduidad entre los concertistas²⁷.

Tampoco se encuentra en prácticamente ninguna de las numerosísimas fuentes consultadas para realizar el presente trabajo con la excepción de Rockstro que será citado más adelante. Aparentemente es plausible – como apunta Robert Bigio, uno de los estudiosos que mejor conoce el mundo flautístico londinense de

²⁷ Arthur Ashe (1759-1838). Flautista irlandés, uno de los más renombrados en su tiempo. Comenzó a estudiar violín y varios instrumentos de viento a los 10 años, mostrando una especial predilección por la flauta. Fue solista de la Ópera de Bruselas y posteriormente en el *King's Theatre* de Londres y Director of Concerts de la ciudad de Bath. Fue el primer flautista nombrado miembro de la *London Philharmonic Society*, siendo el único, en 1813. Las crónicas de la época hablan de su sonido pleno y rico y de sus interpretaciones llenas de gusto y refinamiento (Fairley, 1982, ps.6-7).

los siglos XVIII y XIX²⁸ - que se dedicara a dar clases a aficionados para los cuales escribió su tratado así como música sencilla asequible para ellos. En 1792 publicó su tratado de acuerdo al anuncio hecho por el propio autor en el *General Evening Post* el 10 de mayo de ese año y que me ha sido amablemente cedido por el mencionado Robert Bigio:

GERMAN FLUTE
This day was published, Price 4s.
Neatly engraved, containing 63 pages,
Calculated was well to ease the Master, as to facilitate the Improvement
of the Pupil.,
THE FLUTE PRECEPTOR;
or The Whole Art of Playing the GERMAN FLUTE.
Rendered easy to all Capacities. Wherein every Instruction relative to that Instrument is
elucidated in the most clear and simple Manner: and by which one may Without the
Assistance of a Master Learn to Play with Taste & Judgement in a short Time. To which is
added an Easy Method of acquiring the DOUBLE TONGUE and a valuable Selection of
Favorite Airs, Songs, Tunes & Duets by J. WRAGG, Teacher of the German Flute and
Oboe.
London: Printed for the Author, and may be had at his House, No. 8,
Dean-Street, Fetter-lane, Holborn.
Where may be had, by the same Author,
Three Favourite Solos for the Flute, Price 1s. 6d. each; and Two easy
Sets of Duets for Oboes or Flutes, Price 3s. Each.
Entered at Stationer's Hall

El tratado fue registrado, como indica el anuncio, en el *Stationer's Hall* el 21 de Abril de 1792. Este listado era importante porque la mayoría de tratados y métodos publicados en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX no incluían la fecha en su portada, como también ocurre con el de Wragg. El 8 de enero de 1794 aparece registrada una segunda edición y así hasta ¡dieciséis! ediciones (Rockstro, 1890, p.256). Así mismo, Rockstro (1890, p.244) apunta en su libro que este tratado de Wragg era bien conocido y que su autor disfrutaba de una enorme reputación como profesor de flauta. El 4 de marzo de 1806 registró una segunda versión con el título de *Improved Flute Preceptor* (Rice, 1988). Esta segunda versión se siguió publicando hasta la segunda mitad del siglo XIX bien en la versión de Wragg o en la de otros flautistas que lo tomaron como base, como aparece anunciado en *The Musical Times* del 1 de Agosto de 1859:

²⁸ Prueba de ello es su fantástica recopilación: *Readings in the History of the Flute. Monographs, essays, reviews, letters and advertisements from nineteenth-century London*, publicada por Tony Bingham (Bigio, 2006).

T. Monzani's New and Improved Edition of WRAGG'S FLUTE PRECEPTOR. With a New Scale, according to the modern method of fingering. Price 6s (Musical Times Publications, 1859).

Este *Improved Flute Preceptor* de 1806 aparece citado en varios libros generales sobre flauta como el de Lazzari (2003) o el de Solum (1992, p.63) por el hecho de ser el primero en Inglaterra que ilustra una llave de Do''. No es la llave larga que hoy conocemos como típica de las flautas clásicas de Do'' que se opera con el índice de la mano derecha, ni tampoco la de Tromlitz²⁹, digitada con el pulgar de la izquierda; es una pequeña llave operada por el dedo corazón de la mano izquierda. Según Rockstro (1890, p.270), en este segundo tratado Wragg se opuso vehementemente a la utilización de la llave de Do'' larga porque podría dañarse al entrar en contacto con la de Fa largo a la hora de desmontar el instrumento.

La edición que con la que se ha podido trabajar para este trabajo es la novena, de 1795, la más antigua que ha sido accesible para el autor del presente estudio.

Jacob Wragg también escribió un tratado para oboe, *The Oboe Preceptor*, publicado en Londres por él mismo (1792b) citado en varios artículos publicados por B. Haynes (1979) y otros listados de tratados de oboe.

El *Flute Preceptor* es un volumen de noventa y seis páginas, de las cuales, dos son introductorias, treinta y cinco de texto y cincuenta y nueve de ejercicios. Va presentando la materia de manera bastante poco ordenada y sin dividirla en capítulos como la mayoría de los tratados estudiados en el presente trabajo. Las melodías de los dúos y ejercicios son propias, canciones populares o de algún compositor de renombre en la época como Pleyel o Hoffmeister.

3.4. *The Art of Playing the German-Flute on New Principles* (1793) y *The School of the German-Flute* (1794) de J. Gunn.

John Gunn nació hacia 1765 Edimburgo (Escocia). Además de flautista, fue cellista y, aunque con una módica producción, compositor. Su inquietud intelectual fue muy variada. Además de sus intereses profesionales como músico y pedagogo (publicó tratados para cuatro instrumentos diferentes) tenía fundados conocimientos de ciencias naturales y – lo que era bastante insólito en la época – de historia (Nastasi, 1984, p.81). Dio clases de cello en Cambridge hasta que en 1790 se mudó a Londres. Allí enseñó cello y flauta y publicó diversas obras: *Forty Favorite Scotch Airs for Violin, Flute, or Cello* (1789/2ª ed. 1815), *An Essay ... towards a more Easy and Scientific Method of ... the Study of the Piano Forte* (1795/1811), *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello* (1800), *Essay theoretical and practical on*

²⁹ Véase Capítulo 1.1.3, p.53.

the application of Harmony, Thorough-bass, and Modulation to the Violoncello (1802) y *An Historical Enquiry Respecting the Performance on the Harp in the Highlands of Scotland from the earliest Times until it was discontinued about the year 1734* (1807) además de sus dos tratados de flauta (1793 y 1794) (Highfill y otros, 1978).

En 1794 aparece citado en el *Musical Directory* de J. Doane como residente en Rathbone Place (lugar que figura también en todos sus escritos como lugar de venta de los mismos: casa del autor) y como participante en los famosos *Salomon's Concerts* y las *Handelian Performances* en la Abadía de Westminster. En 1802 retornó a Edimburgo. Allí se casó en 1804 con Anne Young – concertista de piano y profesora que inventó y patentó un conjunto de juegos musicales con el título de *An Introduction to Music... illustrated by the Musical Games and Apparatus* – y publicó *The Elements of Music* (ambos en Edimburgo en 1804). En esta ciudad recibió críticas muy favorables en *Critical Review* en Octubre de 1793 y *Monthly Review* en Noviembre y Diciembre de 1793 (Gunn, 1794, p.1).

A su tratado de cello de 1789 se le considera como el más completo publicado en Gran Bretaña en todo el siglo XVIII para dicho instrumento. Recibió excelentes críticas de sus contemporáneos como también ocurrió con el de flauta, *The Art of Playing the Flute* (Sadie, 1980), por lo que se vio obligado a publicar una segunda parte de ambos. Su estudio histórico sobre el arpa celta muestra su enorme nivel de erudición y minuciosidad y también tuvo una gran consideración en la época. Los tratados instrumentales de Gunn muestran indicaciones técnicas muy detalladas, información histórica y científica así como reflexiones estéticas y filosóficas sobre el arte musical.

Su traducción del libro de Borghese *A New and General System of Music* de 1790 tiene gran importancia porque no se conserva ninguna copia del original italiano (Sadie, 1980)³⁰.

John Gunn formó también parte de la *Antiquarian Society* de Edimburgo donde murió en 1824.

A efectos del presente trabajo se considerarán ambos tratados como uno solo ya que Gunn publicó *The School* como continuación de *The Art*. Este, cuyo título completo es el siguiente:

³⁰ Antonio D.R. Borghese (Borghesi, Borghesy). Compositor y teórico francés aunque nacido en Roma. En Diciembre de 1785 tuvo el privilegio de poder publicar su tratado en francés como *L'art musical ramené à ses vrais principes ... traduites de l'italien*. La edición de Gunn de 1790 es una versión de esta, aunque en ella se asevera que está traducida literalmente del original italiano. (Sadie, 1980).

The Art of Playing the

German-Flute

ON NEW PRINCIPLES.

Calculated to increase its powers, and give to it greater variety, expression and effect.

TO WHICH ARE ADDED,

Copius examples in an elegant Stile, a compleat system of Modulation, the art of varying simple passages, and a new method of tonguing.

By

JOHN GUNN,

Teacher of the German-Flute & Violoncello.

"Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra" Hor.

Sold by the Author, at N^o1 Bennet Street, Rathbone Place, and at Birchall's Music Shop, New Bond Street, Pr. 10/6

where may be had,

Dothell's Twenty one Capprices or Preludes in all the keys being a Supplement of the examples in this work

The theory & Practice of Fingering the Violoncello

Forty favorite Scotch Airs with Fingering for the Violoncello

Está formado por ochenta y cinco páginas estructuradas de la siguiente manera: treinta y dos de texto y cincuenta y tres (con numeración independiente) de ejercicios y pequeñas piezas hasta un número de ciento cinco, siendo la última la transcripción literal – sin dinámicas – del Adagio que Quantz presenta en su *Versuch* (1752) como modelo de ornamentación en los tiempos lentos. La parte teórica está formada por una Introducción y diez capítulos: los cuatro primeros están dedicados a la técnica propiamente flautística, el quinto y noveno a la teoría musical (métrica y modulación respectivamente), el sexto y décimo a los adornos y el séptimo y octavo a los propósitos del estudio y a la expresión musical.

La segunda parte, cuyo título completo es el siguiente:

The School

OF THE

GERMAN-FLUTE

OR PRINCIPLES & PRACTICE

for attaining a Command of that Instrument

in all keys, & forming a good taste by study of the best

Compositions given in a regular & progressive arraingint:

With an Accompaniment for a SECOND FLUTE.

Book the first.

Containing directions for beginners & their first practices

in 56 of the best Italian, English, Scotch & French Airs,

adapted as progressive lessons for Two Flutes.

By JOHN GUNN,

*Teacher of the German Flute & Violoncello.**Omne tullit punctum qui miscuit utile dulci. Price 6s.**London, Sold by the Author, N°1 Bennet Street, Rathbone Place.**Where may be had**The Art of Playing the Flute on new Principles.....Price 10.6**and The Theory & Practice of Fingering the Violoncello.....Dⁿ 1.1.0.*

Está formado por treinta y nueve páginas de las cuales las catorce primeras son de texto y ejercicios y el resto de melodías conocidas de diferentes nacionalidades a dos flautas como reza en la portada del mismo. Así como *The Art* es un tratado con miras al futuro músico profesional este segundo, como él mismo reconoce en su introducción, está enfocado a formar y cultivar el gusto y la ejecución presentando los mejores modelos del arte para su contemplación y práctica (Gunn, 1794, p.2). Pero sus consejos son mucho más elementales por lo que resulta evidente que está más orientado hacia el principiante.

En su primer tratado también recomienda el trabajo de los estudios para flauta sola de Niccolo Dôthel publicados en 1788 en París. Son veintiocho estudios que cubren prácticamente todas las tonalidades normalmente en uso en la época que eran treinta³¹. Faltan solamente La# m y Dob M, por lo que la obra de Dôthel se puede considerar casi completa y eficiente desde el punto de vista didáctico. La impresión es que Dôthel quiso presentar un ejemplo práctico para mostrar las posibilidades de la flauta de llaves y esta es la razón por la que Gunn, sin ninguna duda, los recomendó para completar la formación del futuro flautista. Hay que decir que la dificultad técnica de estos estudios, además de la propia de la lectura de tonalidades tan inusuales para el músico de la época, es bastante superior a cualquiera de los ejercicios o melodías que Gunn presenta en cualquiera de sus dos tratados.

3.5. *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute* de F. Devienne (1794).

François Devienne nació en 1759 en la población de Joinville, en las afueras de París, en la región de Haute-Marne en Francia. Era el decimoquinto hijo³² (de dieciséis) del talabartero Pierre Devienne y séptimo de la segunda mujer de éste, Marie Petit. No se sabe nada a ciencia cierta sobre los inicios de Devienne en su formación musical. En la nota necrológica escrita por uno de sus alumnos del

³¹ Dôthel, como muchos flautistas contemporáneos alemanes y franceses tendía a asumir un temperamento variable similar al de los cantantes teniendo en cuenta la mayoría de las diferencias enarmónicas. Así había dos tonos (M y m) sin alteraciones, catorce con sostenidos en la armadura y otros catorce con bemoles en la armadura. (Castellani en Dôthel, 1990, p.iii).

³² Hay discrepancia en este dato entre la información proporcionada por Montgomery (1975) que sostiene que es el decimoquinto hijo y Bowers (1999) que lo considera el decimocuarto.

Conservatorio, Joseph Guillou, se dice que a los diez años ya había compuesto una misa que había sido interpretada por la banda de un pequeño regimiento de caballería donde se encontraba entonces (Bowers, 1999).

Parece mentira que con una familia tan numerosa y el tipo de empleo que tenía su padre, François pudiese tener acceso a una educación musical pero, como apunta Montgomery, es posible que entre su clientela, Pierre tuviese algún miembro de la nobleza al que podría haber persuadido para que actuara como mentor y benefactor de su talentoso hijo (Montgomery, 2009a).

Sólo a partir de los diecisiete años se vuelven a tener noticias de sus movimientos al irse a vivir a Deux Ponts³³ al *Regiment Royal des Cravates* con su hermano mayor y padrino François Memmie. Probablemente en esta ciudad, donde permaneció tres años, finalizó su formación musical y mostró sus dotes a los nobles y oficiales allí residentes aprendiendo de paso a interactuar con ellos en un régimen casi cortesano. Así lo atestiguan las dedicatorias de sus dos primeras composiciones: su Op.1, Seis dúos para dos flautas (1782) y su Op.2, un Adagio para clave (1783), le fueron dedicados respectivamente al coronel y comandante del antedicho regimiento cuando ya hacía unos años que se había mudado a París. Esto había acontecido en 1779 cuando ocupó la plaza de fagotista de la Ópera de dicha ciudad. Mantuvo este puesto durante un año en el que parece que pudo haber estudiado flauta con Félix Rault³⁴, el único profesor de flauta que Devienne reconoció por escrito. La primera mención a Devienne en París aparece en marzo de 1780 cuando el famoso fagotista Etienne Ozi³⁵ interpreta uno de sus conciertos. Ese año dejó la Ópera para entrar al servicio del cardenal Rohan, uno de los personajes más influyentes en París y al que dedicó muchas obras. La primera noticia de su aparición como intérprete solista data de diciembre de 1782 cuando tocó uno de sus conciertos con la orquesta del *Concert Spirituel* (Montgomery, 2009a). En los años siguientes sus apariciones fueron continuas con diversas agrupaciones orquestales ingresando también en una logia masónica.

Con la el triunfo de la Revolución francesa, el 14 de julio de 1789, la vida de los músicos parisinos cambió abruptamente y, por tanto, también la de Devienne, en especial en lo referente a oportunidades para tocar, pensiones e, incluso,

³³ Ciudad francesa fronteriza con Alemania que en la actualidad pertenece a este país con el mismo nombre germanizado, es decir, Zweibrücken.

³⁴ Félix Rault (Burdeos 1736-París, después de 1800). Alumno de Blavet, desde los 17 años ocupó la plaza de solista de flauta en la Ópera de París. A la muerte de su profesor en 1768, tomó su puesto como la Corte Real obteniendo la Pensión de Retiro en 1776. Esta la perdió debido a la Revolución y murió en la más extrema pobreza. Compuso mucha música para flauta, y uno de sus más afamados pupilos fue Wunderlich (Fairley, 1982 p. 104).

³⁵ Etienne Ozi (Nîmes 1756- París 1813). Fagotista y compositor francés, su influencia en ambos campos fue de carácter internacional. Su música y sus tratados son los más completos e informativos existentes a finales del siglo XVIII para fagot. En palabras de sus contemporáneos fue *le meilleur basson de son temps* (Sadie, 1980).

respecto a la enseñanza. Al año siguiente Sarrette persuadió a varios de los mejores músicos de París para formar la Banda y Escuela de la *Garde Nationale*. Su labor allí parece que era tanto docente como interpretativa – formando parte de los numerosos festivales nacionales – y administrativa pero sin interferir con sus conciertos en el Théâtre de Monsieur o el Théâtre de Feydeau donde actuaba con frecuencia. Esta escuela formaba a los que serían los músicos de los catorce regimientos de la República francesa pero no fue reconocida desde el estado hasta que el susodicho Sarrette lo convirtió en el Instituto Nacional de Música en 1793. Dos años después, tras la finalización de “El Terror”, se convirtió en una escuela más sistematizada y permanente de música a la que se llamó Conservatorio de París. En él, Devienne fue profesor de flauta desde su fundación, en 1795, hasta su muerte en 1803. Según Montgomery (2009b), otros profesores de flauta que coincidieron con él durante su estancia en el Conservatorio fueron Nicolas Duverger (no se saben sus fechas de nacimiento y muerte), Antoine Hugot (1761-1803), Jacques Schneitzhoeffter (1757-1824) y Johann Georg Wunderlich (1755-1819). Hugot y Wunderlich publicarían más adelante, en 1804, el primer tratado de flauta para el Conservatorio de París específicamente dirigido a la flauta de cuatro llaves.

Murió el 5 de septiembre de 1803 en el sanatorio psiquiátrico de Charenton en París, donde había ingresado cuatro meses antes (Montgomery, 1975).

François Devienne compuso cientos de obras, la mayoría con la presencia de la flauta o el fagot, muchas tenían bastantes movimientos y la mayoría eran interpretadas muy poco después de su publicación. Dentro de la música compuesta para flauta, esta aparece en multitud de combinaciones instrumentales: *airs*, sonatas para flauta y bajo continuo, dúos para dos flautas, dúos para flauta y un instrumento grave, *basse*, que podía ser fagot o cello, dúos para flauta y violín y flauta y viola, tríos en varias combinaciones (tres flautas; dos flautas y cello; flauta, viola y cello; flauta, violín y cello; etc.), cuartetos y trece conciertos para flauta solista – alguno de los cuales arreglo también para la formación de trío – además de las sinfonías concertantes y al menos cuatro obras para banda de vientos. También escribió varias óperas; la más famosa de todas ellas fue *Les Visitandines* (1792), que alcanzó las mayores cotas de popularidad en el París revolucionario tanto por parte de la crítica como del público.

No obstante, el legado más duradero de Devienne ha derivado de su posición como primer profesor de flauta del Conservatorio de París para el que escribió su famoso método de flauta en 1794, cuyo título completo es:

*Nouvelle Méthode**Théorique et Pratique**Pour la Flute.*

Dans laquelle il est traité de tous les Principes indispensable pour jouer de cette Instrument. De la maniere de Monter, tenir et emboucher la Flûte, des Coups de Langue, des Liaisons, Cadences, Cadences brisées, Trilles, Petites Notes, Etc Etc. Ces Principes sont suivis des Games Diezées, Bémolisées et Candencées, de 20 petitis Airs, 18 petits Duo, et Sonates graduées, avec un Prélude dans le Ton et à la tête de chaque Morceau.

DEDIÉE

À Monsieur Roslin d'Ivry

PAR F. DEVIENNE

Prix 15 fr.

A PARIS Chez Imbault Rue S. Honoré près l'Hôtel d'Alighre n° 627.

Les Sonates se vendent séparément 7fr.4fr. Les Petits Airs et les Duos 4fr, 16fr. Et la Méthode seule 7fr. 4 fr.

Aunque la fecha de publicación del método no figura en ninguna parte, la más probable es 1794, ya que un método compuesto por Devienne y con un título similar aparece anunciado en *Affiches, announces et avis divers* del 19 de mayo de ese año (Bowers, 1999, p.11). Consta de setenta y siete páginas divididas en una parte teórica con un sumario de los principios generales de la teoría musical y once artículos dirigidos a la interpretación flautística en particular: los tres primeros tratan sobre la posición, montaje y producción del sonido, del artículo cuarto al séptimo – ambos inclusive – sobre articulación y los cuatro últimos sobre ornamentación. La parte práctica contiene diversos ejercicios fáciles, seguidos de 20 *petits Airs*³⁶ de dificultad progresiva para dos flautas seguidos de 6 *Sonates* para dos flautas dirigidas a alumnos ya más avanzados.

Poco después de su publicación por Imbault, el tratado de Devienne fue reimpresso como ningún otro por numerosos editores no sólo en París sino también en Viena, Londres, Lieja, Boston y varias ciudades alemanas, aunque con numerosas adiciones y correcciones. En la Introducción a su traducción del tratado, Jane Bowers cataloga detalladamente hasta veintiocho ediciones posteriores al original (alguna ya del siglo XX) incluyendo una hecha por Amand Vanderhagen y otra por Giuseppe Maria Cambini cuyos tratados son motivo también del presente estudio (Bowers, 1999, ps.31-72).

3.6. *Méthode pour la Flûte traversiere* de J.M. Cambini (1796-7).

Giuseppe María (Gioacchino) Cambini, violinista y compositor italiano, nació en Livorno en 1746. Esta fecha de nacimiento aparece en la *Biographie* de Fétis (1869) aunque con los nombres cambiados: Jean-Joseph (es decir, Giovanni

³⁶ Estos *Airs* son pequeñas melodías de moda atractivas, sin duda, para el estudiante de flauta de la época.

Giuseppe). Fétis también afirma que estudió con Poli, músico del que no se tiene noticia. La propia aseveración de Cambini en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de que de joven había tocado cuartetos de cuerda con Manfredi, Nardini y Boccherini es dudosa ya que contiene bastantes errores, aunque sí parece que pudo haber trabajado con Manfredi. El hecho de que hubiera estudiado con el Padre Martini, así como su conocimiento personal con Haydn también están salpicados de interrogantes (Sadie, 1980). Cambini pudo haber estado activo en Nápoles en los años sesenta. Fétis relata una anécdota sobre Cambini afirmando que fue capturado por los piratas tras el estreno de una ópera poco exitosa en Nápoles en 1766 y que su rescate fue pagado por un rico veneciano, pero esta romántica historia parece pertenecer más al mundo de las leyendas que al real (Fétis, 1869). El primer dato cierto que tenemos sobre su azarosa vida es que a principios de los años 70 ya se encontraba en París: tocó una de sus sinfonías concertantes en los *Concert Spirituel* el 20 de mayo de 1773 con un gran éxito (Adorjan & Meierott, 2009). Desde 1788 dirigió la orquesta del *Théâtre Beaujolais*, cuando este cerró en 1794, tomó funciones similares en el Louvois. Su producción fue enorme y a final de siglo ya contaba con más de seiscientas obras entre las que se encuentran unas catorce óperas – de las cuales doce fueron compuestas en París – y gran número de obras vocales interpretadas en los *Concert Spirituel* así como en los *Concert des Amateurs* de Gossec. En el campo instrumental destacan sus sinfonías concertantes y todo tipo de música de cámara tanto para cuerda como para viento. En lo que respecta directamente a la música que contiene flauta travesera hay que decir que ya ocupa un lugar en la historia de la música por ser el primer compositor que publicó quintetos de viento – hoy conocidos como clásicos – para la formación de flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa (en concreto compuso tres), además de cinco sinfonías concertantes para dos flautas y orquesta, seis conciertos para flauta y orquesta, dieciocho cuartetos para flauta y cuerdas, así como todo tipo de tríos y dúos.

A partir de 1795 parece que su producción compositiva disminuyó y se centró más en escribir sobre música. De ese mismo año es su *Nouvelle Méthode [...] pour le violon*, editado por Gaveaux en París. En 1800 publica un *Méthode pour le flageolet*. También escribió bastantes artículos en revistas musicales sobre diversos temas: desde el cuarteto de cuerda hasta artículos sobre los diferentes estilos nacionales (Sadie, 1980).

Cambini muere en Bicêtre, cerca de París, hacia 1825 (Sadie, 1980).

Su tratado para flauta aparece publicado por Gaveaux en París y su título completo reza así: *Méthode Pour la Flûte traversiere Suivie De Vingt petits airs connus et six Duo a l'usage des Començans. Par J.M.³⁷ Cambini, Prix 9 fr. À Paris, Chez les frères Gaveaux*. No figura la fecha de publicación, pero según Castellani (en Cambini,

³⁷ Las iniciales de Cambini aparecen en francés, Joseph Marie.

1984, p.9) se podría haber publicado como muy tarde en 1796 o, a lo sumo, en los primeros meses de 1797. De los tratados escogidos para el presente estudio es el más exiguo de todos ellos: tan sólo treinta y tres páginas de las cuales veinticuatro corresponden a los veinte dúos y únicamente hay nueve de sucintas explicaciones teóricas. Aunque con bastante probabilidad no aporte demasiada información para el estudio, lo he escogido por ser de un autor italiano – aunque afincado en Francia – por la misma razón que hice con Lorenzoni aunque no entrase dentro del rango de fechas inicialmente previsto, es decir, última década del siglo XVIII³⁸.

3.7. *Nouvelle Méthode de flûte* de A. Vanderhagen (1799).

Amand (Jean François Joseph) Vanderhagen, también referido como Van der Hagen, nació en Amberes (Bélgica) en 1753 hijo del organista de una iglesia local (Fétis, 1869). Fue enviado a estudiar con su tío A. Vanderhagen, primer oboe de la banda del Príncipe Carlos de Lorraine donde estudió oboe, clarinete y composición. Posteriormente se traslada a París donde ingresa en la banda de las *Gardes Françaises*. Esta fue disuelta con la Revolución francesa debido a sus lazos con la depuesta monarquía. Pero enseguida se reubicó a los músicos para formar nuevas bandas y orquestas grandes para entretenimiento del castigado pueblo francés: como ya vimos al hablar de Devienne, en 1789 Vanderhagen fue llamado por Bernard Sarrette junto con otros cuarenta y cuatro músicos para formar la Banda y Escuela de la *Garde Nationale*. Su labor allí era como clarinetista, compositor y director. Esta escuela formaba a los que serían los músicos de los catorce regimientos de la República francesa pero no fue reconocida desde el estado hasta que Sarrette lo convirtió en el Instituto Nacional de Música en 1793. Dos años después, se convirtió en lo que se llamó el Conservatorio de París. Más tarde pasó a ser director de banda asistente de la Guardia Imperial de Granaderos recibiendo por parte de Napoleón la *Légion d'honneur* por su participación en la campaña prusiana de 1806-07. Esta banda también se disolvió con la finalización del imperio napoleónico en 1815 y entonces pasó a ocupar la plaza de primer clarinete en la orquesta del *Théâtre Français* durante tres años para luego incorporarse como segundo clarinete a la *Comédie-Française* de París (Fétis, 1869). Sus problemas de salud le obligaron a ocupar la plaza de segundo clarinete hasta su muerte en París en 1822 (Blazich, 2005, ps.21-25).

Fue un compositor y arreglista muy activo reconocido en su tiempo sobre todo para instrumentos de viento. Para nuestro instrumento destacan dos conciertos para flauta, 28 dúos para dos flautas así como música de cámara con distintas combinaciones.

³⁸ Véase Introducción, p.28.

Dentro de sus obras pedagógicas destacan su tratado de oboe: *Méthode Nouvelle et raisonnée pour le hautbois, divisée en deux parties* publicado por Boyer en París en 1790 y sus tratados de clarinete, instrumento que era, como hemos visto, su verdadera especialidad: *Méthode Nouvelle et raisonnée pour le clarinete*, publicado por Boyer en 1785 y *Nouvelle méthode de clarinette*, de 1800; considerados como los primeros tratados existentes para el clarinete clásico. También se publicó en 1827 en Pleyel, París, un tratado suyo para el clarinete moderno de doce llaves (Adorjan & Meierott, 2009, p.796).

Para flauta fueron dos los tratados fundamentales, uno de 1788 y el que ha sido el utilizado para el presente trabajo y cuyo título completo es *Nouvelle Méthode de Flute. Divisée en deux parties contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté, par Amand VANDERHAGEN. Professeur de Musique et Auteur de plusieurs Ouvrages pour cet Instrument. Paris. Chez Pleyel* y que es una versión ampliada del primero.

Aunque aparece publicado sin fecha, en este caso es fácilmente deducible puesto que por el número de plancha de Pleyel, el 191, pertenece a 1799 (Castellani en Vanderhagen, 1984, ps.11-12).

El tratado consta de ciento diecisiete páginas y está subdividido en dos partes: la primera, de texto teórico que comprende tanto noticias relativas a la técnica instrumental flautística como elementos de teoría musical y la segunda, de carácter práctico, contiene treinta y dos *leçons pour l'exécution*, doce *airs de ballet et autres* y dieciséis *morceaux concertants*.

3.8. Méthode pour la Flûte de M. Peraut (hacia 1800).

Como apunta Marcello Castellani en la introducción a la reimpresión facsímil del método de Mathieu Peraut (1987), sus datos biográficos conocidos son prácticamente nulos. Uno de los pocos diccionarios que lo mencionan es la *Biographie* de Fétis (1869) – donde su nombre aparece alterado como Perault – donde se dice que fue un flautista activo en París entre 1797 y 1804. En el *Neues historisch-biographisches Lexicon* de Gerber la referencia es aún más frustrante: “Un compositor de música instrumental y, probablemente, flautista” (Gerber, 1812-14). Tampoco las recopilaciones más recientes aportan gran cosa en este aspecto: no aparece siquiera mencionado en Toff (1996), Mclaghan (2009), Adorjan & Meierott (2009), De Lorenzo (1992), Powell (2002) o Bate (1979) por citar a los más importantes. Ni siquiera el libro de Fairley (1982) que reseña a cientos de flautistas y constructores se hace eco de Peraut. En los dos diccionarios musicales generales más exhaustivos como son el New Grove (Sadie, 1980) y la MGG (Blume, 1966) tampoco aparece. Solamente he encontrado referencias a su tratado en el de Rachel Brown (2002) y en el de Busch-Salmen & Krause-Pichler (1999). Rockstro (1890)

también se hace eco de un tratado titulado *L'art de la Flûte: en deux Parties* publicado en París por Perrault³⁹ entre 1802 y 1817.

El método, cuyo título completo es:

*MÉTHODE
Pour la Flûte*

Enrichie de plusieurs Exemples démonstratifs et graduels, pour parvenir à bien jouer de cet Instrument: de douze Airs, avec accompagnement, de six Duos, de six Sonates le tout précédé de nombreux Préludes, et d'instructions pour les Coups de Langue: Terminée par six grands Caprices modulés, où se trouvent réunies toutes les difficultés et tous les signes Caractéristiques de l'expression Musicale.

*Composée et Dédiée
À son Ami MAIRE, de Neufchateau*

PAR

Mt. PERAUT

Gravée par Van-ixem

Propriété de l'Auteur.- Enregistré à la Bibliothèque Nle.

Prix 18 fr.

À Paris, Chez l'Auteur. Rue de la Michaudiere N^o.8.Bis

no se publica fechado, como es lo habitual en la época en París. Pero, según su editor moderno, Castellani (en Peraut, 1987, p.1), tuvo que ser entre 1799 y 1801, coincidiendo con la edición por parte de Sieber de otras obras de Peraut: *Trois duos concertants pour deux flûtes* (1799), *Trois sonates pour flûte avec basse op.IV* (1799) y *Trois sonates pour flûte avec basse op.V* (1801) y muy poco después de la publicación de los otros tratados parisinos objeto del presente estudio de Cambini, Vanderhagen y Devienne. Este último parece haber estado en la mente de Peraut al estructurar su propio método, ya que la distribución es prácticamente idéntica: lo subdivide en una parte teórica también formada por once artículos, *petit airs*, *duos* y *sonates*, aunque con la adición ahora de seis *caprices* al final del mismo. Está formado por noventa y nueve páginas de las cuales las veintinueve primeras comprenden la parte teórica finalizada por un *Prélude* demostrativo de todas las articulaciones practicables y el resto son ejemplos musicales.

³⁹ Aparece escrito de este modo.

3.9. *Ueber die Flöten mit mehrern klappen* de J.G. Tromlitz (1800).

Para cerrar este capítulo dedicado a los tratados de la última década del siglo XVIII no se ha querido obviar la última gran obra del verdadero protagonista del presente estudio.

Aunque no va a ser objeto de la comparación estilístico-interpretativa puesto que no se dedica expresamente a ello sí creo que tiene una gran importancia en sí mismo.

Nueve años después de la publicación del *Unterricht*, Tromlitz publicó este libro cuyo título completo es: *Ueber die Flöten mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen von Johann George Tromlitz, Tonkünstler und Flötenist. Als Zweyter Theil zu meinem ausführlichen und gründlichen Unterrrict die Flöte zu spielen. Lepzig, 1800, verlegt Adam Friedrich Böhme*⁴⁰.

Como el mismo dice ya desde la portada, es una segunda parte a su gran tratado de 1791 que ha sido traducido en la presente tesis. Por ello, Tromlitz no entra a discutir ninguna de las cuestiones estilísticas abordadas en este, sino a presentar las flautas de varias llaves y su utilización (digitaciones tanto de notas como de trinos) y construcción de las mismas.

A pesar de que el *Unterricht* está principalmente dirigido a la flauta de dos llaves (Re # y Mib), en muchos pasajes del mismo ya sostiene que para resolver ciertas cuestiones de afinación y de homogeneidad sonora sería aconsejable una flauta con varias llaves (es decir, más de dos). Es, pues, contradictorio todavía en cuanto a su supremacía o no de esta flauta de varias llaves respecto a la que podíamos llamar más “simple”.

La evolución del instrumento, no obstante, fue inexorable así como la del propio repertorio, cada vez con más modulaciones a tonalidades lejanas y con muchas alteraciones. Tromlitz, pues, se ve impelido a publicar esta segunda parte y de paso, proporcionarse publicidad como constructor de flautas dado que el tratado está dedicado a las flautas de llaves de su sistema⁴¹.

Este signo de modernidad será rápidamente imitado y seguido tanto en el resto de naciones europeas como en la propia Alemania. Sólo cuatro años después aparece el primer método francés para la flauta de llaves – aunque también para la de una llave – por parte de Hugot & Wunderlich (1804) como texto para el Conservatorio de París. El siguiente método para la flauta de llaves en París será el de Berbiguier (1818) que tuvo gran influencia en los músicos franceses de la época. A.E. Muller, que en 1807 había traducido el método de Hugot & Wunderlich al

⁴⁰ Sobre las flautas con varias llaves; sus usos y ventajas. Junto a otros ensayos apropiados por Johann Georg Tromlitz, Artista y Flautista. Como segunda parte de mi Tratado minucioso y detallado para tocar la Flauta. Leipzig, 1800, publicado por Adam Friedrich Böhme.

⁴¹ Véase Capítulo 1.1.3., p.53.

alemán, en 1817 publicó su propio trabajo en Alemania: *Elementarbuch fuer Floetenspieler* (Lichtmann, 1982) para la flauta de una o más llaves. En Inglaterra, en 1801, el flautista Teobaldo Monzani publica un tratado también dirigido a las flautas de llaves. Le seguirá, entre otros, el de Charles Nicholson (1816) como autor más importante, el influyente flautista británico que vivió entre 1795 y 1837, y cuyo potente sonido inspiró a Boehm para buscar una nueva vía en la construcción de instrumentos. No será hasta que se empiecen a imponerse sus prototipos, y sus secuelas, cuando paulatinamente se irá abandonando la flauta de llaves y, por ende, los tratados a ellas dirigidos.

CAPÍTULO 4
COMPARACIÓN TEÓRICA Y APLICACIONES PRÁCTICAS

4.1. Embocadura y sonido.

Para los estudiosos de las fuentes interpretativas históricas, y para los intérpretes en general, con ánimo de recrear lo más fielmente posible las convenciones estilísticas del periodo en el que se centra el presente trabajo – y, en resumidas cuentas de todo período anterior al actual en el que aún no existieran grabaciones – la cuestión más controvertida es, sin lugar a dudas, el tratar de reproducir el sonido al que hacen referencia dichas fuentes.

Cuando la materia a trabajar son los diferentes tipos de articulación, ornamentos, cadencias, etc., se simplifica en cierto modo con el estudio de los ejemplos mostrados en los diferentes tratados u obras. Pero cuando se trata del sonido sólo tenemos a nuestro alcance las definiciones y normas – en muchas ocasiones demasiado ambiguas – que se ofrecen respecto a la posición corporal, colocación de la embocadura y gestión del aire. Cuando además se quieren aplicar dichos conceptos a un instrumento – como puede ser la flauta Boehm, hoy mayoritaria en las salas de conciertos – que no es al que iban dirigidas tales indicaciones, el problema se agrava aún más. Por si fuera poco, la época entre la que se publican los dos tratados fundamentales de Tromlitz (1791-1800) es una época de grandes cambios en la construcción de flautas como se ha visto en el capítulo 1⁴². La aparición de las llaves surgió en un contexto en el que el concepto sonoro había ido evolucionando desde la flauta estándar del barroco de una llave, principalmente en el registro agudo del instrumento; entre otras cosas, esto es debido la consolidación de la orquesta – en lo que se conoce hoy en día como época clásica – y a la utilización de la flauta en la misma. También se observará en los métodos aquí estudiados como se irá viendo de ahora en adelante. Salvo el último de Tromlitz que, como anteriormente se ha dicho, es una guía para aprender a tocar las flautas de llaves ideadas por él mismo, y los dos ingleses (Wragg y Gunn) el resto están exclusivamente dirigidos a la flauta de una llave aunque alguno de ellos sí que menciona el posible uso de un instrumento con más llaves, como por ejemplo Devienne (1794) en el *Discours préliminaire* de su método. Precisamente será este año de cambio de siglo, 1800, una cifra redonda que funcionará también como punto de inflexión para el futuro desarrollo mecánico y estilístico de nuestro instrumento. Así, en este apartado también habría que entrar a considerar en algunos momentos las digitaciones o la tonalidad de los ejercicios o dúos que se escriben en los tratados, puesto que no es lo mismo tocar en una tonalidad como Mib Mayor con una flauta de varias llaves que con una de una llave: ni serán las mismas digitaciones, ni el mismo resultado sonoro, ni la misma dificultad. Cuanto más si esto queremos aplicarlo a la flauta Boehm.

⁴² 1.1.3. Página 53 y siguientes.

Así pues, el ideal sonoro al que aspira cada uno de los métodos es variable. Además, esta cuestión no sólo es abordada en los tratados instrumentales, sino que en publicaciones como el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig se editó una serie de artículos relacionados con el tipo de sonido deseado por diversos instrumentistas y críticos y que comenzó con el de A.André en 1799 (De Reede, 1997, ps.11-23).

El propio **Tromlitz** (1800b), en uno de estos artículos, expone sobre los diferentes tipos de sonido:

Que el sonido es una cuestión de gusto queda probado por su variedad. Ahora, esta variedad puede ser debida a causas físicas, o verse afectada por sentimientos internos o por culpa de instrumentos mal contruidos: en cualquier caso, todo el mundo piensa que tiene el sonido más bonito del mundo. Así, a uno puede gustarle un sonido potente y lleno pero al mismo tiempo ni brillante ni resonante; a otro le puede gustar uno potente y estridente; aún a otro uno estrecho, penetrante y alto mientras que a un cuarto uno estrecho y débil; [...]. De acuerdo a todo lo que sé acerca de esta [materia] por la experiencia, una bella voz humana es el sonido más bello; y para mi sentimiento, una buena voz humana es aquélla que es brillante, metálica, cantáble, dulce y flexible. Cuanto más se acerque un flautista a esto, más perfecto debe ser su sonido (De Reede, 1997, ps.23-28).

Prácticamente reproduce lo dicho en el *Unterricht* donde, además, añade que cuando el sonido es brillante, resonante y agradable, ciertamente seducirá a la mayoría, pero no a todos, porque siempre habrá alguno que tenga algo que decir (Tromlitz, 1791, Capítulo Sexto, Párrafo *2*). En el *Unterricht* también dice que el sonido de la flauta se debe modelar sobre el de una bella voz de soprano o contralto (Íbid. Párrafo *3*).

La idea de Tromlitz de un sonido metálico (literalmente dice “que contenga mucho metal”⁴³) causa, cuando menos, perplejidad. Como apunta Ardal Powell (1991, p.x) en la nota a su traducción, al lector actual, el hablar de sonido metálico le puede derivar al sonido de las actuales flautas de oro y/o plata y tratar de imaginar cómo podría sonar una flauta de esa época asemejándose a las flautas actuales; pero, en realidad, los instrumentos metálicos conocidos por Tromlitz eran las trompas, trompetas o campanas que producían sonidos cálidos, claros y resonantes en la serie armónica natural. Cuando, además, Tromlitz habla de un sonido metálico lo hace en contraposición a uno leñoso o que recuerde a madera⁴⁴ y que debe ser evitado. Dadas las indicaciones que Tromlitz ofrece para la embocadura: sugiere al flautista a cubrir al menos la mitad del orificio de la embocadura con los labios algo tirantes (anchos) hacia los lados, podría asemejarse más a lo que hoy llamaríamos un sonido más timbrado, es decir, con algo menos

⁴³ *die viel Metall hat*

⁴⁴ *hölzern*

de fundamental y más armónicos, especialmente en el registro grave. Aboga también por la homogeneidad en todos los registros, y asevera que es también posible en el grave, sobre todo para aquellos “que tienen un sonido metálico y están acostumbrados a cubrir mucho el agujero de la embocadura” (Powell, 1991, p.110). Para las notas de horquilla, problemáticas por su sonoridad mate y poco definida, finalmente siempre se acaba decidiendo – en la conclusión de cada párrafo dedicado a cada una de estas notas – por la superioridad en este aspecto de una flauta de llaves, que en dichos casos iguala su sonido con el del resto con mucha mayor facilidad y presteza. Tromlitz también reconoce que no hay otro instrumento en donde la producción del sonido sea tan artificial⁴⁵ como en la flauta, puesto que el chorro de aire debe tener una dirección concreta y ser dividido de tal manera que produzca un sonido: este procedimiento dependerá tanto de las características físicas del intérprete como de la propia flauta. En este sentido, parece muy preocupado por el estado de los labios a la hora de tocar y ofrece todo tipo de consejos para mantenerlos en forma, como no comer o beber mucho, ponerse demasiado nervioso o tener demasiada sangre en la cabeza. Incluso propone la receta de una pomada para el mantenimiento de los labios (Tromlitz, 1791, Capítulo Segundo, Párrafo *20*) lo cual, posiblemente, es único en cualquier tratado existente para flauta.

Una vez que se ha conseguido igualar el registro grave, Tromlitz insta al alumno a que se preocupe por conseguir una homogeneidad entre registros, y no que el agudo suene demasiado y el grave apenas sea audible. Da consejos muy claros sobre cómo se ha de proceder y en general su ideal sonoro es aquel estable, pleno y centrado. Gerber llegó a criticar el sonido de Tromlitz por ser más parecido al de una penetrante trompeta que al de una dulce flauta (Powell, 1996, p.50).

En la ilustración que aparece en el *Unterricht*, aunque no es de demasiada calidad, se puede vislumbrar que el tamaño del orificio de la embocadura es bastante grande y ovalado y prácticamente en línea con los agujeros laterales, lo que podría corroborar todo lo apuntado anteriormente.



(Tromlitz, 1791, anexo)

En este sentido, las ideas de Tromlitz se asemejan casi literalmente a la primera forma de tocar que indica **Gunn** en su introducción:

⁴⁵ *künstlich*

Dos opiniones parecen prevalecer acerca del método mediante el cual se debería tocar este instrumento. La primera es que se debería tratar de aspirar a una potencia sonora igual en toda la tesitura; y esto, cuando se ha adquirido, se considera la mayor excelencia de la que el instrumento es capaz. Los partidarios de esta opinión tienen a su favor el ejemplo y la práctica de la casi totalidad de intérpretes públicos. La otra opinión está en total discordancia con esta: quienes la adoptan son principalmente alumnos por naturaleza, que hablan desde sus propias convicciones y sentimientos, sin una gran deferencia hacia la autoridad, es decir, que este tipo de sonido es contrario a la verdadera naturaleza de la Flauta; cuyo carácter, debido a su afinidad con la voz femenina, es suavidad, gracia y expresión tierna y en ningún caso puede ser la expresión descarada y guerrera de aquellos con sonidos plenos y potentes que parecen emular las notas de la trompeta; estos, por tanto, sostienen que un sonido suave es siempre preferible (Gunn, 1792, p.1).

Posteriormente asegura que estas disputas le hacen sonreír ya que, en su opinión, ninguna de ambas le parece correcta puesto que sería como preguntarle a un pintor que si sería mejor para un cuadro que todo fuera luz o todo sombra. Aunque también llega a reconocer que, en ciertos aspectos, la segunda opinión es la correcta (Íbid.).

No obstante, cuando en el segundo capítulo sobre el sonido y la embocadura pasa a detallar la forma en la que se debería soplar en la flauta, sus conclusiones, aparentemente, se acercan más a la primera opinión:

Los labios, en su formación natural, proyectan en el medio, lo que proporciona al aire una dirección horizontal; pero como es necesario que el aire entre tan cerca del centro del tubo como sea posible habría que retirar el labio inferior tanto como fuese posible para lograr tal propósito – del mismo modo que lo hacemos al reír – de modo que la tensión lo estire debajo de los incisivos. [Así,] su superficie quedará más suave que en su posición natural; el labio superior [le] seguirá de manera natural en esta dirección y, al descansar sobre él en los laterales, dejará una pequeña abertura en el centro a través de la cual pasará ahora el aire, no en dirección horizontal, puesto que así nunca entraría en la flauta de modo adecuado, sino casi perpendicularmente hacia abajo, desde la boca a la barbilla. Se puede comprobar colocando la palma de la mano delante de la boca; cuanto más vayan los labios hacia atrás, más habrá que bajar la mano para encontrar al aire, y en consecuencia no se fallará, tras algunos intentos, para llevarlo al centro de la flauta. Si la flauta sonó una vez, la continuidad de esto dependerá de la firmeza con que los labios se mantengan en su sitio.

Coincido con Nastasi (1984, p.81) en que esta crítica que hace Gunn de las dos “escuelas” de tocar es de una lucidez extraordinaria y tiene validez tanto en aquel momento como lo tendría en el actual, puesto que sigue siendo un tema que genera controversia.

Cualquiera que tenga unas nociones técnicas de cómo tocar la flauta travesera sabe que con esta disposición se consigue un sonido más oscuro, potente y complejo, es decir, con más armónicos. Es significativo el comentario que hace

McGee sobre este pasaje de Gunn: “Creo que podemos asumir con bastante certeza que este es el tipo de sonido deseado en Londres a finales del siglo XVIII, a medida que nos vamos acercando a los embriagadores días de Nicholson. Nada de los sonidos suaves, patéticos y lánguidos que gustaban en el continente, sino el mismo sonido firme, duro y timbrado que buscan los flautistas irlandeses de hoy en día” (McGee, n.d.).

No sabemos si **Wragg** compartiría este tipo de sonido puesto que no hay absolutamente ninguna referencia a este respecto. Lo único que comenta es que la flauta hay que mantenerla en posición casi horizontal, puesto que así se podrá obtener un sonido mejor (Wragg, 1792a, p.2). Tampoco aparece representada en su tratado – como tampoco lo hace Gunn en ninguno de los dos suyos – la flauta para ilustrar las digitaciones⁴⁶, hecho insólito puesto que es casi algo obligado en los tratados para el instrumento de casi todas las épocas.

Lo que sí parece claro es que en el “continente”, es decir, en este caso en Francia, el sonido que se busca es más parecido al que Gunn clasifica dentro del segundo grupo de opiniones.

Devienne, por ejemplo, aconseja montar la flauta *à une ligne*⁴⁷ hacia dentro respecto al resto de los agujeros de los dedos. Tal como muestra la ilustración de su método, parece que la forma de ubicar la embocadura es ostensiblemente más cerrada de lo que apunta en el texto:



Flauta del *Méthode* de Devienne (1794, p.2)

Peraut va más allá y habla de tres o cuatro *lignes* y **Vanderhagen**, aunque no menciona expresamente de qué modo se ha de montar el instrumento, en su ilustración al presentar las digitaciones se observa claramente que el orificio de la embocadura está cerrado respecto al resto.



Flauta del *Méthode* de Vanderhagen (1799, p.2)

⁴⁶ Wragg, sí que ofrece las digitaciones con números y los agujeros equivalentes, tapados o destapados, pero sin mostrar la flauta. Gunn presenta las digitaciones escribiendo los números debajo de la escala.

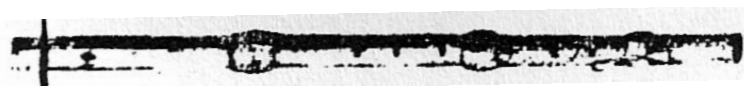
⁴⁷ Una *ligne* es una antigua medida francesa equivalente a 2,256 mm. aunque según otras fuentes podría equivaler a 2,558 mm. En el grabado que acompaña a la tabla de digitaciones parece que la embocadura está girada hacia dentro más que cualquiera de ambas distancias (Devienne 1794, p.91).

El hecho de montar la embocadura más cerrada respecto a la flauta ya induce a sospechar de un sonido más apretado y menos flexible. En este apartado Gunn (1794, p.3) recomienda disponer el agujero de la embocadura casi en línea con los otros seis agujeros aunque ligeramente girado hacia los labios. Es curioso que Tromlitz, que es tan escrupuloso al describir hasta el más nimio detalle relacionado con la flauta, su interpretación y su mantenimiento, no dé consejo alguno en relación a cómo se debería montar el instrumento. No obstante, en la ilustración que acompaña a la tabla de digitaciones se puede vislumbrar que el agujero de la embocadura es ovalado y bastante grande en relación a los orificios para los dedos y que está prácticamente en línea con ellos (quizá un poco hacia dentro).

Posteriormente, cuando se refieren a la forma de colocar los labios para formar la embocadura Devienne comenta que es necesario disponer los labios juntos, estirarlos hacia las comisuras y dejar sólo una pequeña abertura en el medio con una altura de una *ligne* y una anchura de dos o tres.

Peraut recomienda colocar el labio inferior a la distancia de una línea del agujero y luego retirarlos hacia atrás para formar una pequeña abertura por la que deberá pasar el aire.

Lorenzoni, aunque no habla de cómo montar la flauta, en su diagrama de digitaciones parece (digo parece porque en la edición de Arnaldo Forni de la que dispongo para su estudio, la reproducción es algo borrosa y no se distingue con la suficiente claridad el dibujo) que el agujero de la embocadura es algo ovalado, no muy grande, y está ligeramente cerrado respecto a los de los dedos.



Flauta que aparece en el *Saggio* (Lorenzoni, 1779, Anexo a p.88)

También dice que se deben poner los labios sobre el agujero y retirar posteriormente las mejillas⁴⁸ abriendo un poco el instrumento hasta que el labio inferior cubra la mitad del agujero; en esta última apreciación coincide con Tromlitz. La única excepción entre los tratados latinos es Vanderhagen que recomienda que la apertura entre los labios sea lo bastante grande y oval para poder conseguir un sonido fuerte en las notas graves, lo que considera un mérito. De este modo se aprovecha mejor el aire, aunque tampoco recomienda que sea demasiado grande. Así pues, esta tendencia en Lorenzoni, Devienne y Peraut para colocar la embocadura más cerrada y con tendencia a tensar los labios hacia las comisuras denota un tipo de sonido más pequeño y menos resonante. La

⁴⁸ *ritirare le guancie*

divergencia de Vanderhagen respecto a ellos, también se puede deber a que su primer instrumento era el clarinete y no la flauta por lo que es probable que no hubiese llegado a profundizar tanto en la técnica de la embocadura de esta, tan diferente a la de aquel. En la flauta de Vanderhagen, como se ha podido apreciar en la ilustración al respecto, el orificio de la embocadura es circular en lugar de ovalado, lo que produciría un sonido más pequeño. A pesar de que Thomas Boehm afirme en su Comentario sobre la traducción de Devienne (Bowers, 1999, p.19) que el cerrar la embocadura respecto al resto del cuerpo de la flauta aparece mencionado durante todo el siglo XVIII, se puede apreciar que no es del todo cierto puesto que sólo en los tratados estudiados en el presente trabajo hay diversidad de opiniones al respecto.

En general, todos inciden en la importancia de un bello sonido y la de su variedad como una de las principales cualidades de cualquier flautista. También se destaca por parte de la mayoría que la flauta, por ser uno de los instrumentos más simples en su diseño, es de los más difíciles de llegar a dominar – de ahí la gran cantidad de flautistas mediocres – y la embocadura, y por ende la producción del sonido, una de las cuestiones más delicadas.

Lo que sí llama la atención del tratado de Tromlitz, con el gran énfasis que le dedica a esta cuestión así como a la correcta afinación (una de las cualidades inherentes a un buen sonido) es la ausencia de ejercicios específicos para la consecución de estos objetivos. Esto resulta chocante cuando en el Prefacio al *Unterricht* se vanagloria de que, gracias a su libro, uno puede llegar a ser un virtuoso sin la ayuda de un profesor. Sí que habla extensamente sobre el tipo de sonido a conseguir y los factores que afectan al mismo, pero no muestra una pauta para la práctica del estudiante. Ofrece consejos como:

Para obtener un sonido firme, centrado y brillante, el mejor método es tomar notas individualmente y mantenerlas tanto como nos permita la respiración mientras se gira la flauta, que debe estar en la posición correcta, primero un poco hacia fuera y después poco a poco cerrándola hacia la boca – siempre con un soplo constante – hasta que uno llega al punto donde el sonido es estable, lleno y centrado. Si uno sobrepasa este punto, girando la flauta aún más hacia dentro, el sonido seguirá estando centrado, pero estrecho y apretado por lo que, durante la interpretación, no se podrán realizar matices sobre dicha nota, lo que en cualquier caso es difícil en la flauta y no está al alcance de todos (Tromlitz, 1791, Capítulo Sexto, Párrafo *8*). [...]

Por lo tanto, no es suficiente con soplar con más fuerza para reforzar el sonido o con menos para atenuarlo; si no se entienden las ventajas de la afinación pura y no se tiene un oído bien entrenado, se producirá más perjuicio que beneficio; porque soplando más fuerte se conseguirá un sonido más potente, pero también más alto, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones. Para evitar este error, cuando uno quiera crecer en una nota o pasaje de manera gradual, debe ir girando la flauta poco a poco hacia dentro a medida que el sonido crece y

gradualmente hacia fuera cuando la nota o pasaje disminuye; así la afinación se mantiene pura y la nota [o pasaje] no queda alta ni baja (Íbid., Párrafo *9*).

Devienne, sin embargo, ofrece una de sus mayores contribuciones – novedosa en Francia – al escribir ejercicios de escalas con notas largas en los que aconseja hacer crescendos y diminuendos sólo con los labios pero manteniendo la afinación. Para ello lo armoniza con una segunda voz, seguramente asignada al profesor, que va tocando negras y que permite al alumno ser mucho más consciente de su afinación, al poder tocar dentro de un contexto armónico, que si lo hiciese solo. Presumiblemente este ejercicio se transportaría a otras tonalidades para trabajar la afinación y calidad de sonido en todas ellas. Reconoce que este trabajo es tedioso pero tremendamente necesario para el desarrollo de un sonido expresivo.



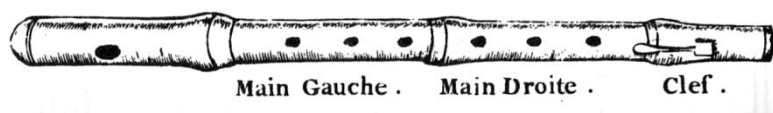
Ejercicio tal como aparece en el *Méthode* (Devienne, 1794, p.24)

Devienne (1794, p.6) recomienda en su segundo artículo cerrar el agujero de la embocadura a medida que la tesitura que se toca es más aguda adelantando el labio inferior. De esta manera se consigue un bello sonido que para él debe ser lleno y resonante en el registro grave y dulce y claro en el agudo. En esto hay una continuidad en lo expresado en la mayoría de tratados dedicados durante el siglo XVIII a la flauta de una llave, siendo la principal referencia el *Versuch* (Quantz, 1752).

Vanderhagen (1799, p.8), por su lado, considera esencial adquirir un bello sonido que sea masculino en el grave y redondo y velado en el agudo para lo que considera inexcusable el trabajar durante mucho tiempo las escalas que aparecerán a lo largo del tratado. Aconseja comenzar primero a soplar moderadamente y gradualmente crecer y disminuir pero sin introducir el aire “a bocanadas” porque resulta fatigoso y no produce un sonido agradable. Refuta el trabajar notas demasiado agudas antes de dominar las más graves porque se puede caer en el

hábito de apretar y tensar demasiado los labios lo que devendría en sonidos pobres y desafinados. Comienza con tres versiones de la escala de Re M (Re'-Re''-Re', Re'-La''-Re'' y Re'-La''-Re') y recomienda trabajarlas muy bien antes de enfrentarse a las siguientes y a los artículos, de los cuales recomienda repasar los nueve primeros (de solfeo) todos los días hasta que se sepan de memoria. La parte técnica para la consecución de un buen sonido y conocimiento de las digitaciones consta de doce variantes de la escala de Re M en blancas y redondas y después con la escala cromática, el único que lo hace en este estadio. Después ya aparecerán las menores menos difíciles en la flauta de una llave y ejercicios más generales con diferentes figuraciones y articulaciones.

Peraut, aunque aconseja un agujero entre los labios pequeño y la flauta muy cerrada, en la ilustración de la flauta de una llave para mostrar las digitaciones, se puede observar que el agujero de la embocadura es ovalado y bastante grande, como recomendaba Vanderhagen, seguramente para tratar de compensar a nivel dinámico las carencias que conlleva el constreñimiento de los labios y el orificio de la embocadura.



Flauta tal como aparece en el *Méthode* (Peraut, 1800?, p.5)

Presenta más adelante las escalas en casi todos los modos (salvo Do# m y Lab m) pero sin ofrecer ejercicios específicos ni consejos concretos sobre el modo de desarrollar favorablemente una buena sonoridad. En el artículo quinto asevera que, en sentido estricto, no tiene sentido hablar de reglas generales para la embocadura, ya que cada individuo tiene una conformación de esta diferente (Peraut, 1800?, p.3).

En el caso de **Cambini** aunque, como ya se ha dicho anteriormente, no aparece ninguna mención a este aspecto, sí que es interesante resaltar que en el diagrama en el cual ilustra las digitaciones la flauta que aparece tiene también un agujero de la embocadura oval y relativamente grande – como el resto de tratados franceses – pero en línea con los agujeros de los dedos.



Flauta del *Méthode* (Cambini, 1796-7, p.2)

Antes de pasar a diversos ejercicios para practicar diferentes articulaciones muestra sólo cinco pentagramas que podríamos entender como ejercicios de

sonido en la escala de Re M pero con un enfoque bien extraño (¿será por su formación violinística?): no aparece la escala de Re M como tal sino en figuración de blancas por terceras, cuartas, octavas y décimas (!).

Lorenzoni, por su parte, no da ninguna indicación de cómo trabajar el sonido. En el segundo capítulo del *Saggio* advierte de que el mentón y los labios deben siempre avanzar a medida que se toca más agudo y retroceder cuando se va en el sentido descendente; así, en el registro grave el agujero queda más grande y es necesaria más cantidad de aire: de este modo se conseguirán unos graves plenos y penetrantes y unos agudos dulces y delicados. En una nota que hace a pie de página a este respecto dice lo siguiente:

La mayor parte de los intérpretes de este instrumento peca contra esta regla. Por tanto, [con] la flauta travesera se debe trabajar para [conseguir] este fin, de manera que las octavas al ascender sean imperceptiblemente algo [más] agudas [o grandes]: así cuando se quiera afinar de la manera que busca el oído, habrá necesidad de tocar los sonidos graves y agudos como lo enseño (Lorenzoni, 1779, p.14).

Esta idea de ir elevando la dirección del aire de cara al registro agudo sigue las directrices de Quantz (1752, Capítulo Cuarto), pero es recurrente también en el resto de tratados – con la excepción de Gunn como se verá más adelante – lo cual resulta bastante discordante con la tendencia general que hoy en día existe en la pedagogía de la flauta Boehm y que busca una mayor estabilidad en este aspecto y trata de conseguir estos objetivos confiando más en el dominio de la velocidad del aire. La idea de Lorenzoni de buscar octavas cada vez mayores al ir ascendiendo es totalmente divergente con la búsqueda imperiosa por parte de la mayoría que se pronuncia al respecto, con Tromlitz como elemento más obvio, de una afinación pura y perfecta en cualquier intervalo.

En el tratado de **Wragg**, como ya se ha comentado, no hay ninguna referencia respecto al tipo de sonido que se quiere buscar ni a cómo trabajarlo. Los primeros ejercicios del *Preceptor* que van de figuraciones más lentas a más rápidas, no parecen tener en mente una progresión en el dominio del sonido sino más bien la correcta medida de los ejercicios, lo cual es una tónica en todos estos ejercicios preliminares de su tratado puesto que están marcadas casi siempre las partes y cómo contarlas. Esta obsesión, única en todos los tratados estudiados, puede deberse a que parece ser un método dedicado a gente aficionada cuyo principal problema, sin duda, habría de ser la correcta división de las partes y acentos del compás. Como ya se ha comentado, tampoco tenemos la fortuna de poder tener una reproducción de la flauta de Wragg, ya que no muestra ninguna al ofrecer las digitaciones.

Por el contrario, en el otro autor inglés, **John Gunn**, sí que el tratamiento del sonido y las reflexiones sobre el mismo son algo esencial y prioritario. En su

primer capítulo, titulado *De la formación [,] y varias propiedades [,] del sonido musical, principalmente en lo que respecta a la flauta travesera* (Gunn, 1792, ps.3-7) es único entre los tratados no sólo del siglo XVIII sino también de principios del XIX. Su acercamiento a la materia responde a un enfoque científico-acústico. Describe cómo funcionan las ondas sonoras para luego tratar la relación entre la velocidad de aire y su relación en la producción de las notas agudas respecto a las graves. Es decir, para producir aquellas es necesario aumentar la velocidad de aire mientras que para producir sonidos más fuertes o débiles lo que se hace es alterar la cantidad. Analiza incluso la voz humana para que el flautista pueda comparar la manera en que esta funciona y poder aplicarlo a este concepto velocidad-cantidad de aire. En este contexto explica también cómo realizar la *messa di voce* describiendo los cambios en la velocidad del aire y la apertura labial.

Otra cuestión que aparece por primera vez en *The Art* es el concepto de resonancia o el incremento de un sonido como resultado de la vibración de las superficies que lo circundan. De estos materiales resonantes dependerán los sonidos secundarios, o armónicos naturales, que son un componente principal en el sonido musical. Así se habla de la resonancia de las cavidades de la cabeza como manera de incrementar la potencia del sonido y su capacidad para ser más envolvente. Incluso da un ejercicio previo para el trabajo de los armónicos para que el estudiante pueda ser consciente de su origen e importancia en la formación de un buen sonido con el instrumento. Respecto a la embocadura, amén de lo ya comentado anteriormente en este capítulo, también aboga por la mayor estabilidad de la misma para tratar de mantener de mejor manera la afinación.

Todos estos conceptos son plenamente actuales y se utilizan de manera sistemática en las clases de flauta travesera de cualquier conservatorio del mundo. No obstante, algunas ideas como comprimir los labios fuertemente en la parte central con la resistencia necesaria para producir sonidos más fuertes y aprender a tensarlos y distenderlos para producir los sonidos más suaves son discutibles desde el punto de vista de la técnica actual y es plausible que buscase – como apuntaba McGee en la cita anteriormente recogida – un sonido más tirante dentro del fuerte como el de los flautistas folclóricos irlandeses que hoy en día podemos escuchar de manera habitual.

Desde el punto de vista pedagógico es muy claro en el proceso desarrollado para tratar de alcanzar los objetivos; por ejemplo, para aprender a tocar una octava correctamente enumera hasta siete pasos progresivos que se deben seguir escrupulosamente para lograrlo (Gunn, 1792, p.10).

En general, su concepto de sonido está claramente asociado a las flautas de llaves que, en la época de publicación de su primer tratado, 1793, tienen ya en Inglaterra una historia de unas tres décadas (Solum, 1992, p.57) y que tendrá su

máximo exponente con Charles Nicholson⁴⁹, cuyo enorme sonido influyó definitivamente a Boehm en un viaje a Londres realizado en 1831 y que cambiaría radicalmente la historia de la construcción de nuestro instrumento y su rol en el ambiente musical decimonónico y hasta la actualidad. Según el propio Boehm:

Lo hice de la mejor manera que cualquier flautista continental podía haberlo hecho, en Londres, en 1831, pero no pude igualar a Nicholson en potencia sonora, por lo que me puse a trabajar para remodelar mi flauta. Si no le hubiese escuchado, probablemente la flauta Boehm nunca se habría llegado a construir⁵⁰.

Para trabajar la *messa di voce*, Gunn utiliza una redonda que comienza en pp para ir subiendo y bajando progresivamente desde pp-p-f-ff-f-p-pp-ppp haciendo coincidir cada dinámica en una corchea de la redonda y acompañada de una segunda voz que realiza la escala de Re M en fusas. Esta idea, similar a la utilizada por Devienne, es muy interesante porque ayuda al alumno a tener la referencia tonal para la afinación. La utilización de la *messa di voce* es considerada esencial por Gunn para dar luces y sombras a la interpretación. Diserta sobre los diferentes tipos de sonido y su posible equiparación a los distintos caracteres haciendo un símil con la elocuencia de un orador y volviendo, pues, a poner en el punto de mira la relación entre la oratoria y la interpretación musical que sigue siendo aún muy presente en estos últimos estertores del siglo. No presenta ejercicios específicos para el trabajo del sonido aunque bien es cierto que en las melodías lentas con acompañamiento que aparecen en la segunda parte del libro sí suele haber esporádicas indicaciones dinámicas: reguladores, p, f, etc.

En *The School* – su segundo libro más enfocado hacia los principiantes – aparecen algunas ideas interesantes desde el punto de vista del trabajo del sonido. Comenta que cuando ya se conocen bien las digitaciones es obligatorio estudiar y practicar los medios para la mejora del sonido haciendo notas tan largas como sea posible comenzando con poco aire y aumentándolo poco a poco al mismo tiempo que se agranda la embocadura (*crescendo*). Para ello aparecen ejercicios con redondas y reguladores debajo de las mismas de diferente tamaño según se pueda llegar a crecer más en una nota o no. Por ejemplo, en las notas Mi' y Mi'' el rombo que se forma con ambos reguladores es ostensiblemente más pequeño que en la

⁴⁹ Charles Nicholson (1795-1837) fue un flautista y profesor inglés extremadamente famoso e influyente en su país. Llegó a ser solista de casi todas las grandes orquestas de Londres y profesor de la Royal Academy of Music. Su sonido, técnica y musicalidad no tenían parangón en el Reino Unido según las crónicas de la época, aunque parece que nunca viajó al continente europeo. Su sonido influyó decisivamente en la construcción de flautas de su época y, concretamente, en Boehm para reconsiderar sus ideas sobre este tema (Fairley, 1982, ps.89-90).

⁵⁰ Extracto de una carta enviada por Boehm a Broadwood, constructor inglés de fortepianos, en agosto de 1871 (Boehm, 1964, p.8).

nota Sol' (Gunn, 1794, p.5). Vuelve a hablar de nuevo de la firmeza en la embocadura y pone un ejemplo muy singular:

El flautista al producir el sonido está en una situación muy similar a la de una persona que tiene que verter un líquido en un recipiente con la boca tan pequeña o más que el agujero [de la embocadura] de la flauta; a la mínima inconsistencia de su mano o movimiento brusco que reciba por una causa externa se producirá un cambio en la dirección del fluido: de aquí que la más rigurosa firmeza sea un requisito para todo flautista tanto en la posición y tensión de los labios como al sujetar la flauta: pero esto no es todo, dado que los labios y la columna de aire que entra en la flauta son susceptibles de cambiar su forma, fuerza y dirección por movimientos de la cabeza, brazos e incluso de los dedos, si se mueven con fuerza o violencia, lo que seguramente generará movimiento en otras partes del cuerpo puede no sólo trastornar la embocadura sino, a menudo, detener el sonido por completo (Gunn, 1794, p.6).

Más adelante transcribe un ejercicio en redondas con acompañamiento en negras idéntico al que aparece en el tratado de Devienne – ilustrado anteriormente en este capítulo – aunque sin citar su procedencia (Devienne, 1794, p.24) para trabajar el sonido con una referencia armónica e intentar así que el alumno sea más consciente de la afinación (Gunn, 1794, p.7). En este segundo tratado las posiciones las presenta con cada escala en lugar de hacerlo al principio con todas las notas como solía ser lo habitual; en las notas que pueden realizarse con llave (en una flauta de llaves) o sin ella muestra ambas, estas por encima del pentagrama y aquellas por debajo.

Según Hartig (1982, p.314), Tromlitz es el primer autor que describe en detalle el concepto de una embocadura grande para producir este tipo de sonido, y sus reglas fueron tomadas, en ocasiones de manera literal, por otros tratados posteriores como el de Fürstenau, Fröhlich y Kummer, pero es de justicia poner a una altura similar a Gunn aunque su obra fuera ligeramente posterior e incluso por encima de Tromlitz si nos referimos a su intención pedagógica, al menos visto desde el punto de vista actual.

Afinación

Tromlitz es muy exigente en lo concerniente a la afinación. Según él, una incorrecta afinación es debida a una mala construcción de la flauta, es decir, a una mala ubicación de los orificios laterales y a la forma interna del tubo, y a un oído mal educado. No obstante, en este aspecto es donde muestra – según la opinión del autor de este trabajo – mayores inconsistencias e incoherencias a lo largo de su obra.

Por un lado es un acérrimo defensor de las diferencias enarmónicas, recomendando encarecidamente el uso de la llave de Re# junto a la de Mib para

marcarlas. El uso de estas dos llaves es una invención de Quantz (1752, Capítulo Primero, Párrafo *8*) para corregir la distancia de una coma que hay entre este tipo de notas aunque cayó en desuso, bien fuera por la complicación en la construcción de las mismas o en las digitaciones. Sólo hay constancia de que F.G.A. Kirst construyera flautas con ambas llaves (Solum, 1992, p.47). Tromlitz (1791, Capítulo Tercero, Párrafo *23*) es el primero que vuelve a hablar de esta segunda llave desde entonces. Así mismo, critica duramente la utilización de un instrumento de teclado para realizar un continuo con la orquesta o un grupo de cámara debido a la imposibilidad de aquel de poder ajustarse a la afinación pura de la cuerda. Igualmente habla de esta incapacidad de los instrumentos de teclado respecto a los de viento, cuerda o cantantes, debido a que estos pueden ajustar las pequeñas diferencias de una manera mucho más perfecta. Se preocupa por dar incluso ejercicios para educar al oído afinando un instrumento de teclado dando consejos muy interesantes al respecto (Íbid., Capítulo Sexto).

Pero por otro lado, acaba defendiendo el uso de las llaves adicionales (a las de Re# y Mib). En sus primeros escritos aún de manera tímida (Tromlitz, 1786) pero en su última gran obra no sólo hace un elogio de ellas sino que es una defensa de las mismas y un manual para su correcta aplicación y usos (Tromlitz, 1800). Los argumentos para su utilización casi siempre están relacionados con el sonido – ya se ha comentado que producen una brillantez e igualdad muy superior a las posiciones paralelas de horquilla – y para su aplicación en los trinos en particular. En su opinión los trinos en la flauta barroca estaban desafinados en su mayor parte y gracias a la flauta de varias llaves la ejecución de muchos trinos fue posible por primera vez. Ahora bien, la aceptación de las flautas de llaves inherentemente conlleva la asunción del temperamento igual: cuando se utiliza la llave de Sol# ahora será también la llave de Lab, por lo que desaparece la diferencia entre ambas notas; cuando utilizamos la llave de Sib será también la de La#; y así sucesivamente. En el *Unterricht* provee las posiciones para la flauta de dos llaves (Re# y Mib) hasta el La#''' y Sib''', pero al tratar cada tonalidad y/o trino por separado finalmente se acaba decantando por la utilización de las llaves adicionales, siempre y cuando se disponga de ellas. De hecho concluye que la flauta ideal sería aquella que dispusiera corcho regulable con tornillo, registro de pie y llaves de Do'', Sib, Sol#, Fa, Mib y Re# (Tromlitz, 1791, Capítulo Primero, Párrafo *26*).

Cuando **Gunn** explica las digitaciones para la flauta siempre lo hace para ambos tipos de instrumento, es decir, primero para la flauta de una llave y, más adelante, la escala para las llaves adicionales. No diferencia las posiciones entre las notas enarmónicas ni siquiera para la flauta de una llave. Curiosamente, para las dos primeras la tesitura llega hasta el La''', mientras que en la última sólo hasta el Fa''' (!). No explica la causa.

El *Preceptor* de **Wragg** presenta tres tablas de posiciones: para la flauta de una llave, la de cuatro y la de ocho (con las de Do' y Do#'). Utiliza en algunas posiciones la llave de Mib cuando en ningún otro tratado aparece (por ejemplo en los Fa' y Fa'') lo que produce que su afinación suba mucho. Es plausible que lo presente así para darle mayor brillantez al sonido. Al igual que ocurre con Gunn, la tesitura de la flauta de una llave llega hasta el La''' mientras que la de ocho llaves sólo hasta el Fa'''.

Lorenzoni, sin embargo, mantiene la diferencia entre notas “enarmónicas” al dar la tabla de digitaciones. Hay que tener en cuenta que la fecha de publicación de este tratado, 1779, es la más antigua de todos los estudiados aquí e implica que, con casi total seguridad, en Italia no se conociesen todavía de manera generalizada las llaves añadidas para eliminar las posiciones de horquilla⁵¹. ¡Muestra una tesitura hasta Do#''' y Reb'''! Esto es único en todos los tratados estudiados. Aún resulta más insólito al provenir de un flautista aficionado, o precisamente sea por eso. Es interesante volver a resaltar lo comentado anteriormente sobre las octavas algo más grandes que lo que les correspondería en la afinación justa⁵².

Devienne no diferencia las notas enarmónicas a pesar de que su tratado va dirigido a la flauta de una llave y presenta una tesitura hasta el La'''. En el discurso preliminar a su método, al analizar las pequeñas llaves que han aparecido en la flauta para eliminar los sonidos velados, parece hacer una concesión a aquellos que no están de acuerdo con él: reconoce que pueden ser útiles al tocarlas en pasajes lentos pero nunca en los rápidos. Aún así asevera que él no las usa puesto que la simplicidad es lo mejor, por lo que recomienda a sus alumnos que busquen esta antes que centrarse en mecanismos complejos. También desaprueba totalmente las flautas llamadas “inglesas”, es decir, con pata de Do' y Do#''.

Vanderhagen ofrece digitaciones para la flauta de una llave hasta una tesitura de La#''' y Sib'''. Sí que diferencia entre notas “enarmónicas” aunque hay que decir que en algunas da la misma posición. Por ejemplo, para Sib' y Sib'', da dos posiciones respectivamente, una de las cuales es la misma que la [habitual] de La#' y La#'' respectivamente. Lo mismo ocurre con los Fa#.

Peraut no distingue ya las notas enarmónicas, y dice que no ha lugar a la división por comas puesto que tal distinción no existe en el pianoforte. Reconoce que los instrumentos de cuerda pueden hacer sentir esta diferencia que realmente existe en física pero que no hay ningún instrumento conocido que pueda realizarla y que el Arte confía a los oídos de los músicos la aplicación mejor o peor de dicha perfección en la afinación pura, por lo que las digitaciones que ofrece son las más

⁵¹ Las flautas de llaves eran una novedad en Italia aún a principios del siglo XIX y se les conocía como *flauti all'inglese* (Lazzari, 2003, p.165).

⁵² Véase p.103.

convenientes según su criterio (Peraut, 1800?, p.9). Presenta las digitaciones ya directamente en la escala cromática, primero procediendo por sostenidos y, posteriormente, por bemoles, pero sin diferenciar las notas enarmónicamente. En el sexto artículo (Peraut, 1800?, p.4) expone que no existe la flauta perfectamente afinada y que es el arte del oído el que debe remediar dicho inconveniente aunque reconociendo que es el obstáculo más difícil de superar. A tal efecto tres son los parámetros de los cuales esto depende: la cantidad de aire que se hace entrar en el instrumento, de la tensión o relajación mayor o menor de los labios y de cerrar o abrir más la embocadura para corregir la afinación demasiado alta o baja respectivamente. Como se puede apreciar en unas pocas líneas despacha la materia que a Tromlitz le ha llevado decenas de páginas y partiendo de parámetros, en muchos casos, opuestos. Su tesitura más aguda llega hasta el La'''.

Por último, comentar la aportación de **Cambini** que es digna de reseñar aunque sólo sea a modo de curiosidad. Cuando muestra las digitaciones de las notas fuera de la escala de Re M (lo que llama *Gamme Double*) en algunas notas enarmónicas sólo da una digitación y en otras dos con bastantes incoherencias además. Por ejemplo, en la primera octava aparece sólo el Re#' y no el Mib', pero en la segunda lo hace el Mib'' y no el Re#'' mientras que en la tercera sólo lo hace el Re#'''; en la primera octava aparece sólo La#' y en la segunda La#'' y Sib'' (!!); y, como dato más sorprendente si cabe, en la segunda octava no existe ninguna digitación para una nota natural, Fa'', y sí para Mi#'', mientras que sí lo hace en la primera y la tercera.

Así pues, sólo tres tratados diferencian lo que en el futuro ya serán enarmonías: Lorenzoni que es el más antiguo y muy influenciado por Quantz (aunque no en la doble llave de Re# y Mib) y que, probablemente, aún no se hubiese encontrado con una flauta de más de una llave; Vanderhagen, aunque como se ha podido apreciar duplica las posiciones para notas aparentemente distintas y el propio Tromlitz con las salvedades que ya han sido harto comentadas hasta este momento.

Conclusión

Queda claro tras analizar todas las opiniones que el sonido, entonces como ahora, es una cuestión primordialmente de gusto personal. Básicamente la clasificación que hace Gunn al respecto es la que mejor podría etiquetar las dos opciones predominantes, es decir, los que buscaban un sonido potente, penetrante, timbrado – posiblemente esto es a lo que se querría referir Tromlitz al hablar de sonido metálico – que pudiese llegar a percibirse claramente al tocar con otros instrumentos y sobre todo en los conciertos como solista al tratar de imponerse este a la cuerda y vientos de la incipiente masa orquestal. La utilización cada vez mayor de la flauta en la orquesta y el paulatino asentamiento de esta como

vehículo para transmitir las ideas de los compositores sin duda favorecerían este tipo de sonido.

Por otro lado los amantes del sonido dulce y lisonjero que ya encandilara en la época de Hotteterre con gran cantidad de sutilezas percibidas tan sólo en contextos limitados de instrumentación y espacio. Por supuesto que entre ambas corrientes o planteamientos ante el instrumento habría innumerables gradaciones intermedias que, como dice Gunn, servirían de claroscuros en la interpretación musical. Esta discusión estará también presente, aunque a otro nivel, con la aparición de la flauta Boehm metálica y cilíndrica aproximadamente medio siglo después de la época que nos ocupa. La mayoría de sus detractores – especialmente en su país de origen – no querían perder la ternura y sensualidad que les proporcionaban los instrumentos cónicos de madera. Como en otras ocasiones a lo largo de la historia de la música occidental, las corrientes compositivas “tiran” de las opciones a la hora de construir los instrumentos que las harán revivir desde el papel impreso aunque también acontece a la inversa y la invención o mejora de un instrumento revoluciona la forma de componer. Véase el caso del fortepiano. Este final de siglo es una época de cambios muy importantes en la forma de componer y también en la construcción de flautas. Quizá la más importante entre la aparición de la flauta cónica a finales del siglo XVII y los prototipos de Theobald Boehm a mitad de siglo XIX: el diapasón cada vez es más alto, las nuevas flautas responden mejor en el registro agudo que en el grave al contrario de lo que ocurría con sus predecesoras, los agujeros de la embocadura – como hemos visto – tienden a ser cada vez más ovalados y grandes y menos circulares para poder admitir un chorro de aire mayor y, consecuentemente, más potencia sonora y, sobre todo, la aparición de las llaves con la inherente aceptación de la afinación temperada y la desaparición de las diferencias “enarmónicas”. En este sentido parece evidente que la mayoría han dejado atrás la necesidad barroca de buscar diferencias microtonales (comas) y que sus preocupaciones sonoras y de afinación están más orientadas a otros parámetros más modernos y acordes con los nuevos tiempos y las necesidades que van a requerir en los instrumentos.

Por tanto, aunque en los tratados del período se separen por un lado el sonido, por otro la respiración, aunque más en el sentido del fraseo, y por otro las dinámicas o matices – ubicados entre las ornamentaciones esenciales por varios – resulta cierto que todos estos parámetros están indisolublemente unidos a la hora de tratar de aplicar gradaciones y buscar expresividad con el sonido del instrumento. En mi opinión, el buscar un sonido flexible y variado – que sería lo ideal como apuntan tanto Tromlitz como Gunn – no es otra cosa que jugar con todos estos parámetros alterándolos de una u otra manera para conquistar el fin propuesto. Resulta concluyente en este sentido que en los tratados en los que aparecen notas largas para el estudio de las digitaciones o el sonido, aquellas casi siempre aparecen acompañadas de reguladores o *messa di voce*, lo cual resulta

irrefutable respecto al tratamiento que se debe de hacer de este tipo de notas: nunca se deben tocar planas sino con un aumento y disminución del sonido más o menos acusado según el momento y las circunstancias. No obstante, no hay que pensar que estos reguladores han de basarse únicamente en la dinámica puesto que el instrumento no lo permite. Se trata más de una alteración tímbrica que de volumen. Este tipo de reguladores tampoco deberían ser siempre simétricos, es decir, en algunos momentos se necesita que sea más rápido el crescendo que el diminuendo, o lento el crescendo y rápido el diminuendo, etcétera. Para ello, por tanto, es necesario analizar el texto musical tanto melódica como armónicamente y observar cuáles son los puntos de mayor interés o tensión gestionándolos oportunamente con estas herramientas. Aquí la conexión con el discurso retórico es continua y, como veremos también en el apartado de la respiración, los acentos, pausas, entonaciones que pueda tener un discurso, serían aplicables literalmente – nunca mejor dicho – al fraseo musical. Este enfoque retórico sigue siendo plenamente vigente a fines de siglo como lo había sido durante todas las décadas precedentes.

Los medios para conseguir todo esto a la hora de afrontar una partitura fundamentalmente pasan por una gran flexibilidad en la embocadura y una adecuada utilización del aire. En todas las flautas de este período y, en general, las anteriores a la homogénea Boehm, el cambio de dirección en el aire – en ocasiones únicamente para producir una nota con posición de horquilla – es algo obligatorio. Cuanto más cuando además se quiere influir en el sonido. Además, el control de la embocadura pasa también por el de la cavidad de la boca al tocar. En el apartado sobre la articulación se verá esto con mucho más detalle, pero ya el simple hecho de escoger una u otra vocal o consonante a la hora de “pronunciar” sobre la flauta, va a influir directamente sobre la resonancia, emisión y timbre del sonido. Todos los tratados son receptivos en mayor o menor medida a estas cuestiones sobre todo cuando nos hablan de la forma en que se han de producir ciertas notas, trinos o pasajes.

Respecto al control del aire, se tratará con detalle en el siguiente apartado dedicado a la respiración, pero resulta claro que cuando se altera alguno de los parámetros de la embocadura, automáticamente hay que “corregir” con el aire para mantener la afinación. Continuamente los tratados nos están instando a soplar más o menos en determinadas circunstancias en las que resulta necesario: ciertas notas problemáticas, glissandos, trinos, etc. Como Tromlitz repite continuamente, el oído será el juez último que delimite hasta donde podemos llegar en la variación de todos estos factores.

A modo de experimento e intento de aplicación de estas ideas he tratado de plasmar estos dos extremos sonoros sobre un pasaje del primer movimiento, *Largo*, de la *V Partita* de J.G. Tromlitz para flauta sola. En el primero con el sonido “anglo-tromlitziano” y la segunda con el sonido “franco-italiano”:



(Tromlitz, 1976, Partita en mi menor, p.21)

[1] **Sonido 1.** Escúchese este ejemplo en la pista [1] del CD en el Anexo II.

[2] **Sonido 2.** Escúchese este ejemplo en la pista [2] del CD en el Anexo II.

4.2. Respiración y control del aire.

Tromlitz (1791) dedica un capítulo entero, el decimotercero, a la cuestión de la respiración, tras los de articulación y ornamentación. Defiende que una buena interpretación depende de manera capital de la toma de aire en el momento y lugar adecuados. Por lo tanto, un correcto fraseo musical se sustenta en una respiración que logre que el oyente ni se percate de la falta de aire ni vea interrumpida su atención por ser aquella frecuente e inapropiada e impidiendo, pues, la continuidad de la melodía. Es por ello que situó este capítulo tras los de articulación y ornamentación a fin de completar la aplicación de estos elementos.

La mayor parte del capítulo se centra en la relación de la respiración con el fraseo musical. Ofrece varias reglas para aprender a ubicar el mejor lugar para respirar según las circunstancias y para ilustrarlo proporciona tanto ejemplos propios como partes de un concierto de Hoffmeister⁵³. Podríamos resumir estas normas del siguiente modo:

a) Cuando una frase comienza en **anacrusa** se debe respirar antes de ella siempre que sea posible⁵⁴



⁵³ Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), compositor y editor musical, escribió gran cantidad de conciertos y música de cámara para flauta (Sadie, 1980).

⁵⁴ Los lugares donde aconseja respirar Tromlitz están indicados con el signo |.

b) Cuando a una nota larga le sigue un grupo de semicorcheas, la primera de las cuales está ligada a aquella, se puede respirar después de la semicorchea si el tempo es lento u omitirla y respirar en su lugar, si el tempo es rápido.

- En un tempo lento

- En un tempo rápido,

aparecería escrito así

Y se ejecutaría así

11)
Adagio.



9)
Allegro.



10)
All.



c) En pasajes largos sólo se deben omitir notas malas para respirar:

- Si apareciese escrito

- Se podría tocar de las siguientes maneras



d) Cuando una nota pertenece a la armonía como, por ejemplo, la primera de un grupo de cuatro, se puede omitir si se repite el esquema y el oído puede reconocer dicha armonía



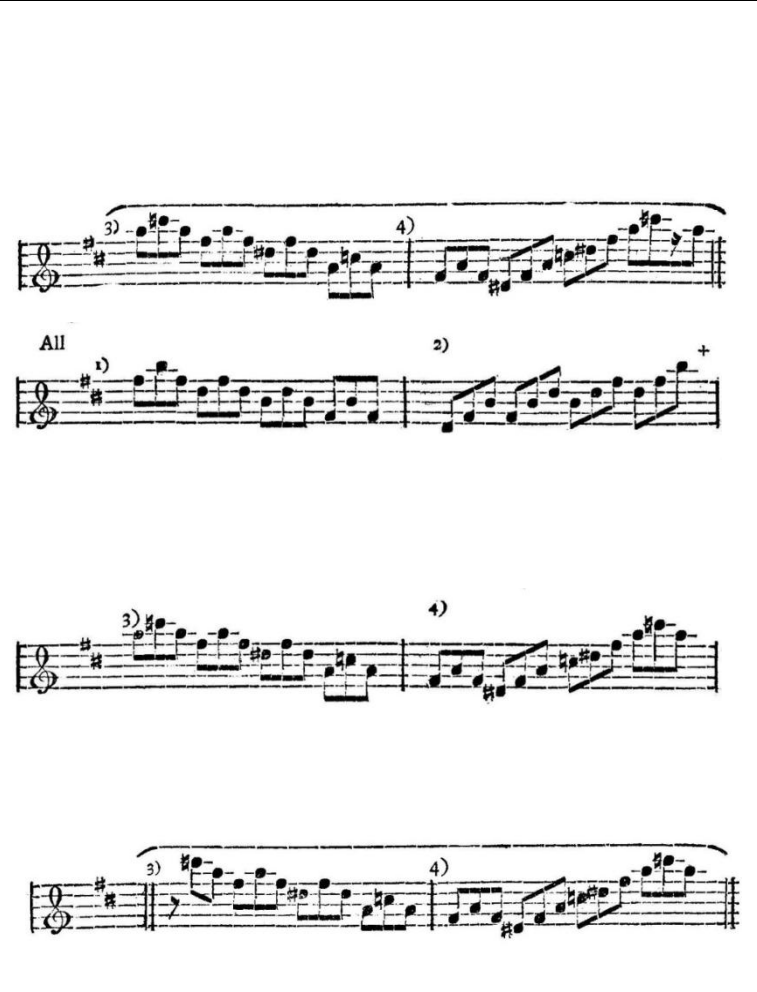
<p>e) Cuando aparecen figuraciones de tresillos, se debe respirar, tanto si estos se mueven por grados conjuntos como si lo hacen por saltos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tras la segunda nota de uno de ellos <p>• Al final del compás (en la +)</p> <p>• Después de una cesura se podría omitir la primera nota para respirar si es acentuada:</p> <p>- Si aparece escrito</p> <p>- Se ejecuta</p>	
---	---

Tabla 1. Resumen de las normas de respiración dictadas por Tromlitz

Esta idea de indicar los lugares más apropiados para aprender a hacer uso de las respiraciones y, por tanto, a frasear correctamente, está poco representada en el resto de tratados estudiados y se circunscribe únicamente a los de Lorenzoni, Vanderhagen y Gunn.

Lorenzoni (1779, ps.58-59) nos dice lo siguiente en su capítulo XII:

Se debe respirar en los silencios o cuando la melodía se interrumpe [...] Si la melodía no resulta interrumpida ni hay ningún silencio, entonces se puede respirar después de una nota buena, pero nunca después de una mala. Si esta nota buena fuese demasiado rápida de modo que tocándola no diese tiempo a respirar tras ella, en este caso se podrá eliminar esta nota buena, nunca una mala, y respirar en el tiempo de esta. [...] Un sonido continuo de una duración determinada se llama *Tenuta* o *Messa di voce*. Como esta *tenuta* debe tener una duración determinada continua, por lo anterior no se puede respirar; está claro que es lícito respirar antes de una *tenuta*.

En una nota a pie de página nos explica que la nota mala no aparece reflejada por el compositor en el bajo, por lo que siempre será más rápida que la buena y si se toma aire tras la mala resultará, pues, siempre más larga. Por tanto, al encontrarse la nota buena en la armonía, siempre aparecerá en alguna otra de las voces, por lo que se puede respirar en su lugar cuando no queda más remedio. Por último aconseja no respirar nunca de manera inesperada, puesto que esto resulta incómodo, tedioso para el que escucha y no supone ninguna ventaja a la hora de tocar. En este sentido observamos que Lorenzoni coincide con Tromlitz en su regla d) desarrollada anteriormente.

En el caso de **Vanderhagen** (1799, ps.22-23), se observa que se expone bastante más y dedica un párrafo relativamente extenso a la cuestión titulado "Sobre la respiración y las frases musicales". Considera esta cuestión esencial para todo aquel que quiera tocar un instrumento de viento. Nos dice lo siguiente:

No siempre se encuentra un lugar con un silencio o una pausa donde poder respirar para tomar aliento. Entonces, ¿no podremos quitarle un poco de valor a una nota cualquiera [para hacerlo]? Está bien saber que en algunas circunstancias se puede respirar sin alterar la frase y qué notas son susceptibles de ser recortadas un poco, así como en cuáles no se permite ninguna interrupción. Por ejemplo, de la nota sensible a la tónica no se debe respirar, sino más bien después de esta. Tampoco podemos respirar después de una nota que está ligada a otra, respiramos después de la segunda o bien después de la que finaliza la ligadura (Íbid., p.22).

Para ello adjunta los siguientes ejemplos. En el primero se debería respirar después del Re'' y no antes:



(Vanderhagen, 1799, p.22)

Respecto a las ligaduras lo ejemplifica del siguiente modo:



(Íbid., p.23)⁵⁵

⁵⁵ La *d* es la abreviatura de *defendu* (prohibido), indicando los sitios donde no se puede respirar, y *res.* es la abreviatura de respiración.

Posteriormente nos advierte de que se puede respirar fácilmente al final de una semifrase o una frase que, por regla general, se suelen encontrar al final del cuarto u octavo compás de la misma, respectivamente. En este sentido es bueno observar, según Vanderhagen, que la música tiene sus frases y los reposos o descansos de éstas del mismo modo que un discurso:

No están tan claras como en la literatura, pero con un poco de aplicación el oído las distingue claramente. Por ejemplo, el cuarto compás del siguiente ejemplo les ofrece una semifrase, y el octavo el final de la frase entera:



(Íbid.)

Al final de la sección da un último consejo sobre la respiración en general que considera muy interesante para los estudiantes que están comenzando:

Muchos alumnos tienen el defecto de no respirar más que cuando están totalmente faltos de aire. Esto les obliga a respirar de cualquier manera y, muy a menudo, en la mitad de una frase bella y muy interesante que desfiguran totalmente por falta de previsión. No hay que llegar jamás a este extremo y respirar en cualquier lugar donde sea posible hacerlo, porque por este medio se fatigará menos y ejecutará mejor (Íbid.).

El último de los tratadistas que sí tiene interés en reflejar el lugar donde se ha de respirar como eje fundamental en el que se basará un buen fraseo es **Gunn**.

En su octavo capítulo de *The Art*, dedicado a la expresión musical, hace una serie de reflexiones muy interesantes sobre el concepto de fraseo y, como parte de ellas, también del papel que la respiración juega en el mismo. Utiliza el nº 21 – un Rondó-Allegretto de C. Schetky⁵⁶ – el primero dedicado a una melodía (los 20 anteriores son más bien ejercicios técnicos y ejemplos de ornamentación y articulación) para aprender a ubicar las respiraciones y realizar un correcto fraseo:

Lo que debe demandar la atención del alumno de manera particular es la parada o pausa hecha después del Si, en el segundo compás, y del La, en el cuarto, [y] sobre las que hay situada una pequeña estrella. Hasta este momento no se ha hecho uso de un símbolo así en la notación musical; y se empleará a lo largo de

⁵⁶ J.G.C. Schetky (1737-1824). Compositor y cellista alemán formado en la corte de Hesse-Darmstadt. Comenzó su carrera en Alemania para continuarla en el Reino Unido, primero en Londres y después en Edimburgo donde murió. Tiene gran cantidad de obras originales y arreglos compuestos para todo tipo de formaciones así como dos métodos para aprender a tocar el cello (Sadie, 1980).

todo este trabajo para que el alumno preste especial atención a todos esos lugares, donde hay que decirle que no sólo son el lugar más apropiado para respirar sino que, aún siendo capaz de continuar sin tomar aire y no parar tras dichas notas, descolocaría los acentos y nunca tocaría nada de acuerdo a la intención del autor, o a la de la expresión de la pieza. Las estrellas, pues, sirven para dividir cualquier pieza de música en ciertos trozos, o frases musicales que corresponderán a lo que las frases y periodos son en la elocución o la poesía (Gunn, 1792, ps.25-26).

En el párrafo justamente anterior al citado, Gunn hace un paralelismo entre la melodía y el texto de unos versos para explicar los acentos, medida y ritmo desde un punto de vista totalmente retórico, por lo que una correcta aplicación de la respiración en dicho contexto se torna esencial. Un fragmento del ejemplo al que alude es el siguiente:



(Gunn, 1792, p.7 de los ejercicios, p.39 del total)

Como el propio Gunn escribiera con anterioridad, la ubicación de estas pequeñas estrellas en los lugares en los que se ha de respirar figura en todos los demás ejemplos musicales como manera de guiar al estudiante a tener un concepto claro del fraseo. Tanto en este ejemplo transcrito como en los restantes del método de Gunn, las frases suelen ser ya de ocho compases con semifrases de cuatro (aunque como vemos recomienda cuando sea posible respirar incluso cada motivo de dos compases) con lo que coincide con Vanderhagen y Tromlitz en la distribución musical del período que dista ya bastante del fraseo barroco propugnado por Quantz en su *Versuch*, por ejemplo.

Técnica respiratoria

A pesar de que, como se ha visto, sí aparecen algunas referencias – escasas – a los lugares en los cuales se ha de respirar para aprender a frasear correctamente, las relacionadas con la forma en que se ha de hacer son ciertamente mucho más ambiguas y exiguas. Tromlitz aconseja lo siguiente:

No se debe llenar demasiado el pecho porque se perdería la habilidad de regular y usar [el aire] con la fuerza e intensidad necesarias y uno se vería obligado a dejarlo escapar de nuevo lentamente; así, la ejecución se volvería blanda y mate cuando, a menudo, tanto las melodías como los pasajes deben ser ejecutados con energía y grandeza; ambas quedarían reprimidas si se llena demasiado el pecho. Sin embargo, si uno tratara de hacer un gran esfuerzo para darle al aire la potencia adecuada, podría correr peligro de lastimarse. Por no hablar de la impostura de levantar los hombros al respirar; aparte del hecho de que algunos ya tienen su cara lo suficientemente distorsionada al soplar. ¿Qué clase de buen efecto podrá producir en los oyentes una persona desfigurando así su cara, levantando los hombros y haciendo todo tipo de muecas relacionadas con esto? Para evitar este error y este peligro basta simplemente con inhalar sin demasiada fuerza con una postura erecta y relajada y usarlo económicamente. [...] Y no se debe pensar que una inhalación realizada con celeridad llega únicamente a la garganta y no al pecho o a los pulmones; aquella no puede mantenerlo ni hacer nada con él. [...] En la flauta se necesita más aire [que en otros instrumentos de viento] por la manera tan artificial que tiene de producir el sonido, debido a que el soplido que lo produce, debe pasar antes por el aire exterior con lo que, consecuentemente, es necesario más. Para evitar este inconveniente se debe aprender a utilizar el propio aire con economía, nunca vaciarse del todo y tratar de reservar algo (Tromlitz, 1791, Capítulo Decimotercero).

Estos comentarios difieren bastante de lo que hoy se considera de manera bastante generalizada una técnica respiratoria adecuada, basada principalmente en la presión abdominal-diafragmática para controlar la columna de aire⁵⁷. A pesar del continuo paralelismo que Tromlitz hace del sonido de la flauta con el de la voz humana, y que también había hecho Quantz, nunca entra a fondo en la cuestión fisiológica de la respiración y su control como medio de regular el aire y, por extensión, el sonido. Bien es cierto que los tratados de canto de la época tampoco hacen especial mención a la cuestión técnica. Como apunta Sanford (1979, Capítulo V), la mayoría de tratadistas que mencionan la respiración en relación al canto normalmente sólo dan instrucciones sobre dónde respirar para llegar a dominar el fraseo, tal y como se acaba de mostrar en los de flauta. La mayoría de métodos de canto de los siglos XVII y XVIII consideran que el mecanismo respiratorio es, sobre todo, empírico. Baste decir, como ejemplo, que en el tratado de Hiller (1780) – contemporáneo de Tromlitz en Leipzig y compañero de este en el *Grosses Konzert – Anweisung zur musikalische-zierlichen Gesange*, aparte de mencionar con algunos ejemplos los lugares más apropiados para respirar, sólo habla de la respiración en términos tan ambiguos del tipo de que para la interpretación cantada de pasajes demanda mucha práctica y un buen pecho, pero sin entrar en ninguna disquisición técnica.

⁵⁷ Como muestra se presentan algunos de los textos, bien conocidos entre los flautistas Boehm, partidarios de este control de la columna de aire: Chapman (1958), Floyd (1990), Galway (1990), Krell (1973), R. Mather (1989a), Toff (1996).

Tampoco encontramos más información en el resto de tratados estudiados en el presente trabajo. En Francia ni Cambini ni Vanderhagen (salvo lo mencionado anteriormente en este capítulo) ni Peraut nos dan ninguna pista. **Devienne** sólo menciona este aspecto en su segundo artículo diciendo:

Hay que dar un golpe de lengua en cada nota al mismo tiempo que se hace una respiración, que debería (como ya he dicho anteriormente) ser moderada y lo suficientemente sostenida para poder aumentar y disminuir el sonido. Este trabajo es indispensable cuando uno quiere adquirir un sonido bello y grande. Sobre todo uno debe cuidarse de no empujar el aire con el pecho, ya que esto tiene las mayores consecuencias, sólo servirá para cansarse sin conseguir ningún efecto (Devienne, 1794, p.6).

No está claro qué querrá decir Devienne con “no empujar el aire con el pecho”. Quizá se pueda referir a no soplar demasiado después de haber tomado aire, o al hecho de regular cada *messa di voce* por medio del control de la embocadura más que por el control del aire⁵⁸. En cualquier caso, que en un método como el de Devienne – que tuvo tanta influencia en la música francesa del siglo entrante – se nos dé una información tan pírrica al respecto, no deja de ser significativo.

El tratado de **Lorenzoni** tampoco hace referencia alguna ni a la fisiología ni al control respiratorio y se limita a comentar lo referido anteriormente en este apartado.

Tampoco lo hace **Wragg**, al que así como le interesa mucho el numerar las partes del compás para guía de los aficionados a los que, supuestamente, va dirigido su tratado, no tiene la misma inclinación para hacerlo con las respiraciones, cuestión capital para la mayoría de los tratadistas del período, lo cual resulta asaz sorprendente.

Se ha querido dejar para el final, una vez más, a **Gunn**. Su enfoque mucho más analítico, e incluso científico, que el resto no podía dejar de lado la cuestión de la gestión del aire. Como ya se ha dicho con anterioridad es el único tratadista del siglo XVIII en diferenciar los conceptos velocidad y cantidad de aire, relacionando el primero con la altura de los sonidos principalmente y el segundo con las dinámicas. Ahora bien, a la hora de centrarse en estas diferencias no alude al control diafragmático o de otro tipo sino que juega más con la posición relativa de los labios entre sí, así como de su apertura; es decir, habla de aumentar o disminuir la cantidad de aire o su velocidad pero no dice cómo desde el punto de vista de la respiración, sino que sus soluciones se circunscriben a la embocadura especialmente. Es justo reseñar también en este momento que es el primer

⁵⁸ Véase p.101.

tratadista que menciona la columna de aire en sí misma, aunque no llega a desarrollar el concepto tal como hoy en día lo conocemos⁵⁹.

En este sentido me parece interesante reseñar las opiniones de Schmitz y Vester. El primero (1952, p.28) nos expone que la importante cuestión de la respiración para la ejecución de la flauta tiene un tratamiento que parece ser bastante somero durante todo el siglo XVIII; esto puede ser debido a que no jugaba un papel tan señalado como el que le damos hoy en día porque las flautas de la época necesitaban menos cantidad de aire. Vester (1999, p.21) va más allá y apunta que a los intérpretes de instrumentos de viento se les aconsejaba adoptar la respiración de los cantantes ya que sus voces debían servir como modelo a aquellos. La voz se “apoya” en la respiración que, a su vez, mantiene la voz, menos desde el diafragma que desde el pecho. El diafragma tiene, para él, una función principalmente pasiva. El poder de una voz dependía más de la intensidad que del volumen. Al tener que ser la toma de aire muy similar a la que utilizamos al hablar, no hay que tener especial atención a la inhalación. El sonido de los instrumentos de viento, en parte debido a esta presión suave del aire, consecuencia de una falta de soporte desde el diafragma, resulta ligero y relajado. De este modo, los tratados escritos para instrumentos de viento se limitan a decir *dónde* respirar y las directrices técnicas son prácticamente inexistentes y muy vagas. Este mismo autor también considera que la respiración en la época era más intercostal que diafragmática (de ahí que en la mayoría de los tratados se hable del pecho cuando se refieren a alguna acción relacionada con el aire o la respiración).

Conclusión

Con los datos que se desprenden del estudio de la cuestión de la respiración es apreciable que para los autores de esta época, como ya ocurriera en los anteriores del siglo XVIII, la respiración y fraseo se ven como un todo, como algo indivisible. De ahí que – a los que tienen en cuenta esta materia entre sus consejos – les importe tanto el mostrar los lugares en los que hay que respirar. También es digno de reseñar que hay un consenso general en torno a esto, con lo que sí se puede extraer que tienen muy claro cómo están formadas las frases y sus divisiones, al igual que en un texto escrito con sus pausas, mayores o menores, las sutilezas en la entonación, las diferentes consonantes a la hora de pronunciar para dar mayor o menor énfasis. En definitiva, la retórica; es la referencia sobre la que conjugan todos los elementos que dan vida a un discurso musical. Las respiraciones, pues, juegan un papel fundamental desde este enfoque, mucho más estructural que fisiológicamente.

Por ello es probable que la importancia que tenía el componente anatómico

⁵⁹ Véase la cita transcrita literalmente en las páginas 99-100 (Gunn, 1794, p.6).

o fisiológico para estos tratadistas sea mucho menor de lo que se pudiera pensar hoy en día y, por supuesto, de lo que se le da hoy en día entre los flautistas con instrumentos Boehm. Como se observó en el apartado anterior dedicado al sonido, la homogeneidad entre registros y la mayor potencia de esta flauta, cromática, requiere un aporte de aire muchísimo mayor, por lo que ha sido ineludible desde su invención el desarrollar una manera de gobernar el aire más compleja y detallada. Así mismo, los avances en los conocimientos de anatomía fueron un apoyo fundamental en estas líneas, empíricas, de investigación⁶⁰. El chorro de aire continuo que demanda el estilo lírico propio del siglo XIX pleno que dio forma al Romanticismo es necesario para una línea melódica continua que no deja lugar a este tipo de detalles y sutilezas.

Coincido con Vester (1999, p.12) en que la expresión sonora estaba más basada en la intensidad que en el volumen. Esa obsesión, que ya comenzaba en la época motivo del presente trabajo, por un volumen sonoro cada vez mayor continúa en la actualidad. En el siglo XIX, al ser más accesible la asistencia a conciertos a un mayor número de personas, las salas fueron cada vez mayores, tendencia que continúa en la actualidad. Tocar hoy en día en algunas salas de concierto con instrumentos de época o réplicas de estos es tarea prácticamente imposible. Jamás fueron pensados para tocar en lugares tan amplios por lo que la necesidad de la proyección del sonido a gran distancia se convierte en algo perentorio⁶¹. Para ello un dominio de la embocadura y el manejo de gran cantidad de aire son inexcusables.

Pero suponiendo que las condiciones de la sala no sean tan extremas, una regulación de la presión del aire desde el diafragma ayudará enormemente a conseguir un sonido con más cuerpo y fiable en todos los registros y dinámicas (sobre todo en las notas de horquilla que son las más problemáticas). El hecho de que la acción del aparato respiratorio sea empírica hace que en la actualidad tengamos más de dos siglos de experiencia en la cuestión y nos podamos beneficiar de ella. Este componente experimental de la fisiología respiratoria aplicada a la interpretación de los instrumentos de viento podría también ser una de las causas de que su descripción no se vea reflejada en los tratados tanto instrumentales como vocales, lo cual tampoco quiere decir que no se valieran de ella. Como ya se ha comentado, a los tratadistas del siglo XVIII les interesa mucho más el componente práctico-interpretativo y musical (lo que hoy consideramos estilístico) que el técnico. No es hasta el siglo siguiente cuando se empieza a sistematizar la técnica en todos sus aspectos. También es probable que, como

⁶⁰ De hecho, la palabra diafragma no aparece mencionada ni en los tratados del siglo XVIII ni en los del XIX.

⁶¹ Aunque hay que decir que esto llega a ser ridículo en algunos lugares, como en los EEUU, donde el autor ha llegado a escuchar a orquestas con instrumentos de época amplificadas emitiendo su sonido por altavoces debido a que la magnitud de la sala impedía escucharlos directamente.

muchos de estos tratados están dirigidos a aficionados, no se profundizara en ellos demasiado en estas cuestiones y sí se hiciese en la enseñanza privada por parte de estos maestros a quienes estuviesen llamados a ser futuros profesionales (Hadidian, 1979, p.326), o Virtuosos, en las palabras del propio Tromlitz.

Lo que sí resulta patente es que los tratadistas estudiados que nos brindan información acerca de la función musical de la respiración para determinar un fraseo claro llegan a coincidir en sus conclusiones. La ventaja que nos ofrece Tromlitz en relación a esta cuestión es que nos muestra muchos más casos particulares que el resto con lo que cubre prácticamente todas las posibilidades que puedan surgirnos al afrontar el repertorio de la época.

Así pues, a la hora de abordar este repertorio, está claro que lo primero que hay que tener en cuenta es un análisis del fraseo, mucho más regular y canónico que el de Quantz, por ejemplo. Suelen ser semifrases de cuatro compases y frases de ocho con motivos de dos, aunque obviamente pueden aparecer digresiones. En estos lugares será donde habrá que ubicar las respiraciones, dependiendo del tempo del movimiento y de la idea musical: una pausa retórica puede ser sutil y no llegar a necesitar más que un pequeño descanso musical pero sin llegar a hacerse uso de una respiración. En el caso de que no sea posible no obviar una nota, se ha de escoger siempre la “menos mala” tal como nos indica Tromlitz en los casos claramente ejemplificados en la tabla perteneciente a este apartado.

Si el repertorio se afronta con un instrumento de época o una réplica, no será necesario tomar tanto aire como se haría en una flauta Boehm, puesto que en aquellas rinde mucho más al tener un agujero de la embocadura, diámetro del tubo – cónico – y, en consecuencia, resistencia del aire mucho menor. En definitiva, requieren menos energía. No obstante no desdeñaría el valerse de algo de presión diafragmática como apoyo a la hora de controlar el sonido – sobre todo en el registro agudo – y facilitar la articulación; siempre en concordancia con una pericia en el control de la embocadura. Como tantas veces nos insiste Tromlitz, nuestro oído será siempre el último juez y, por tanto, el que nos guiará en la manera sobre la que habrá que incidir en estos parámetros.

En relación al vibrato, componente inherente al sonido en la actualidad e íntimamente ligado al control del aire, y debido a que en la época se considera como uno de los ornamentos esenciales, será tratado en el apartado dedicado a tal efecto.

Se presentan a continuación tres ejemplos con las respiraciones colocadas en los lugares adecuados según todo lo expuesto⁶²:

⁶² Se marcarán con el mismo símbolo que utiliza Tromlitz en el *Unterricht*, es decir, l.



(Mozart, 1999, Cuarteto en Re M, p.6)

[3] **Respiración 1.** Escúchese este ejemplo en la pista [3] del CD en el Anexo II. En el comienzo de este bello *Adagio*, se observan dos frases de ocho compases. En ambos casos están, a su vez, compuestas por dos semifrases de cuatro y estas por dos motivos de dos. En general, la lógica del fraseo reclama respirar en cada motivo ya que finalizan con notas largas mientras la cuerda continua con *pizzicati* en figuras más pequeñas. En los compases 6 y 7 se ha decidido adelantar la respiración a la segunda parte del compás porque los motivos de semicorcheas se comportan como anacrúsicos de la siguiente parte. En el 7 se podría haber obviado, pero se ha preferido por resaltar mejor el salto de sexta ascendente. Este mismo criterio se ha observado en el compás 14 dado que el salto es aún mucho mayor.



(Mozart, 1999, Cuarteto en Do M, p.15)

[4] **Respiración 2.** Escúchese este ejemplo en la pista [4] del CD en el Anexo II. Esta variación supone la última del último movimiento de este cuarteto. Hasta la casilla de primera vez, mantiene la misma estructura que el *Thema*, con dos frases

de ocho compases divididas en dos semifrases de cuatro cada una. Las respiraciones deberían ir separando estos grupos de cuatro compases como nos indican todos los tratadistas. A partir de la casilla de segunda vez, aparece la Coda que está fraseada en forma anacrúsica, por lo que procede seguir respirando igualmente cada cuatro compases aunque ahora entre la segunda y tercera parte. Los últimos cuatro compases son una reiteración armónica sobre la tónica para finalizar, por lo que conviene seguir el diseño melódico y respirar tal como se indica.

The image shows a musical score for a Minuet and Trio. The Minuet (Menuetto) is in 3/4 time, A major, and consists of 10 measures. It is marked *(f)* and *(p)*. The Trio is in 3/4 time, A major, and consists of 19 measures. It is marked *(f)* and includes trills (*tr*). The score ends with a 'Da capo Menuetto' instruction.

(Mozart, 1999, Cuarteto en La M, p.17)

[5] **Respiración 3.** Escúchese este ejemplo en la pista [5] del CD en el Anexo II. En este *Menuetto-Trio* del cuarteto en La M, movimiento intermedio del mismo, se han considerado las figuras anteriores a la primera barra de compás como anacrúsicas debido a su carácter enérgico con dirección a la primera parte fuerte. De este modo, el *Menuetto* está estructurado en dos frases de ocho compases fácilmente divisibles en dos semifrases a partir de este motivo. Se podrían hacer también respiraciones tras los motivos como se ha visto en el primer ejemplo de este apartado, pero debido al tempo escogido no son realmente necesarias. En el *Trio* ocurre exactamente lo mismo. No obstante, aunque tras los motivos no sea

necesaria una respiración, no quiere decir que no haya una pequeña pausa o inflexión – especialmente en el *Trio* en cuya segunda parte hay incluso silencios de corchea – que ha de ser ligeramente marcada para que la organización de la música sea comprensible.

4.3.a. Articulación (simple)

Como es sabido, desde tiempos remotos, en la práctica de los instrumentos de viento se ha recurrido a sílabas del lenguaje para constituir patrones idóneos y utilizarlos en la ejecución musical. Estas sílabas aparecen por primera vez en los tratados del Renacimiento y no deben ser consideradas una invención en absoluto, sino más bien la divulgación de una actividad celosamente guardada y transmitida de manera oral de maestro a alumno (Castellani & Durante, p.7).

El propio Tromlitz nos dice en el *Unterricht* (Capítulo Octavo, Párrafo *4*):

Es difícil definir cómo se debe mover la lengua en todos los casos, a menos que asumamos ciertas señales gracias a las cuales dichos movimientos resulten claros y comprensibles para todos. Es imposible decir: en este punto la lengua se debe situar de esta manera, o colocar, usar o mover de esta otra para este pasaje; nadie sería capaz de seguir esto fácilmente, dado que el movimiento de la lengua no es visible. Por tanto, [es necesaria] otra solución. Tras un atento examen se comprobará que el movimiento de la lengua al producir las notas forma una especie de sílabas, y cuando éstas se combinan, palabras y, finalmente, un lenguaje que, una vez organizado, es posible aplicar de manera universal.

Ahora bien, la particularidad de estas sílabas hay que entenderla dentro de la época y de la lengua en que aparecen escritas. Los tratados aquí estudiados están escritos en cuatro lenguas diferentes: alemán, francés, inglés e italiano y dentro del propio alemán, Tromlitz advierte de diferencias de pronunciación según la región de procedencia. Por lo tanto, al ser este un estudio en castellano, se tratará de asemejar la idea que el autor tiene sobre lo que se puede querer decir en cada lengua con nuestro idioma a fin de que sea práctica y comprensible la comparación. A tal efecto, al final de este capítulo se ha realizado una introducción a la producción fonética de las consonantes y vocales más utilizadas en sus respectivos idiomas.

Sin duda, la articulación es la materia tratada de manera más exhaustiva en el *Unterricht*: le dedica más de ochenta páginas en la versión original. En principio sigue el esquema de Quantz aunque Tromlitz divide en dos capítulos lo que aquel hiciera en uno, separando lo que serían las articulaciones simples del doble picado (Íbid, Capítulo Octavo y Noveno). Al primero de ellos lo llama *Vom der wahren Sprache auf diesem Instrumente* que se podría traducir como “Sobre el lenguaje en este instrumento”. Es el único tratadista que se refiere a la articulación como un lenguaje y como apunta Vester en la introducción de su edición facsímil del *Unterricht* es una definición florida pero muy atinada: este *Flötensprache* lo resume en un ingenioso sistema que el propio Tromlitz auto-elogia diciendo que no ha sido detallado de manera tan clara e integral por ningún autor hasta ese momento (Íbid., p.iii).

Tromlitz también rehúsa utilizar el término golpe de lengua, o *Zungenstoss*, utilizado habitualmente en el resto de tratados como se verá más adelante, para designar el picado simple:

Todo el mundo llama a este uso de la lengua, *golpe de lengua*. Dicha expresión no parece ser muy oportuna; porque la palabra⁶³, induce a creer que es la lengua la que debe impulsar el aire hacia fuera. Esto ni produce ni puede producir un buen efecto, sino una forma de tocar dura y poco fluida que no corresponde a la naturaleza de un buen cantar y que sí se puede escuchar en quienes tocan de esa manera (Íbid., Capítulo Octavo, Párrafo *2*).

Es cierto que este será el término utilizado tanto en los tratados franceses como en el italiano. Afortunadamente en castellano nunca se ha llegado a generalizar esta denominación que, coincidiendo totalmente con Tromlitz, induce a error, especialmente entre los principiantes.

La presentación de su sistema de articulación es de una laboriosidad y esmero que no puede dejar de ser admirable y de ella se puede deducir no sólo la gran experiencia – que continuamente nos está reiterando a lo largo de su *Unterricht* – sino también que durante todo ese tiempo ha llegado a reflexionar sobre la cuestión de una manera tan elaborada que ningún tratadista para flauta, ni antes ni después de él, ha llegado a alcanzar.

Es probable que al intérprete de flauta Boehm actual, que por lo general no está habituado a estas sutilezas articulatorias, le confunda esta riqueza propuesta por Tromlitz pero lo que es cierto es que su sistema tiene un gran fundamento y razón de ser desde el punto de vista de su contexto histórico e interés para todo aquel que desee profundizar en la interpretación del repertorio de dicha época con unos sólidos cimientos estilísticos.

Al escoger las sílabas con las que va a trabajar mantiene las consonantes de Quantz pero cambia la vocal, es decir: el *tí*, *rí* o *dí* de Quantz se convertirán ahora en *ta*, *da* o *ra*. La explicación que ofrece es la siguiente:

Pienso que la vocal *í* no produce el mejor efecto en el sonido de la flauta⁶⁴, porque al pronunciarla, todas las partes internas y los músculos se contraen con lo que el sonido de la flauta se vuelve apretado; haz la prueba y encontrarás que es así. [...] Si no eres capaz de producir una nota brillante en la flauta, la *í* (aunque creas que la estás pronunciando bien) no suena como tal, sino como una *u*, y esto aún tiene un efecto peor. Esto me ha llevado a escoger otra vocal que haga que el sonido sea más lleno, redondo y brillante y, en mi opinión, no hay otra mejor que la *a*. Hay que esforzarse porque la *a* suene como *a* tanto como sea posible, y se notará que al expandirse la garganta y otras cavidades internas, el sonido se vuelve más lleno. En lugar de *tí* o *dí*, aparecerán las sílabas *ta*, *da* o *ra*. (Tromlitz, 1791,

⁶³ En alemán es una sola palabra, *Zungenstoss*.

⁶⁴ El sonido de la *í* en alemán es más o menos como en español, aunque quizá un poco más oscuro.

Capítulo Octavo, Párrafo *4*) [...] En realidad, no es exactamente una a, dado que contiene algo de o, pero se debería tratar de acercarse lo más posible a una a ya que [esto] tiene una gran influencia en el sonido. La i produce una nota apretada, la a, llena (Íbid., Capítulo Noveno, Párrafo *5*).

Pero, independientemente de que use la a oscura como manera de buscar un sonido más resonante y lleno – lo cual es bastante cercano a lo que se predica hoy en día en la enseñanza de la flauta Boehm – la novedad en Tromlitz es que también utiliza esta letra como una sílaba articulatoria en sí misma como veremos más adelante.

Al hablar de los diferentes tipos de articulaciones, Tromlitz a menudo se refiere a las notas intrínsecamente largas (o buenas) y cortas (o malas). Sin embargo, nunca sugiere que se deban tocar desiguales o *inègales* como había sido habitual en los tratados de la primera mitad del siglo aunque la propia sílaba que va a atribuir a cada nota inherentemente va a conllevar una ligera *inegalité* en la mayoría de los casos. A este respecto nos dice:

Entre dos notas del mismo valor, la primera es más larga que la segunda debido a su valor intrínseco; se dice que es larga porque el énfasis o la expresión, también llamado acento, recae sobre ella; la otra, de acuerdo a su valor interno, es más corta (Íbid., Capítulo Octavo, Párrafo *4*). [...]

La principal preocupación que uno ha de tener es la de hacer con la mayor igualdad posible notas que lo son, es decir, que tienen el mismo valor; aunque se debe sentir con suficiente claridad el valor intrínseco de cada una: la primera de cada dos iguales tiene, y ha de recibir, más peso porque de otro modo todo sonaría embarullado (Íbid., Párrafo *15*).

Debido a este valor intrínseco o interno de las notas, estas se ven afectadas por la articulación. La nota buena siempre va a ir con ta o ra/da, mientras que la corta lo hará con a o, en el caso de que vaya sola, a.

Respecto a las rayas o líneas verticales y los puntos sobre las notas, Tromlitz también realiza una diferenciación clara. Las primeras indican que dichas notas se han de acentuar y separar claramente articulándose con ta, pero sin hacerlas demasiado cortas (deberían sonar ta-ta-ta). Los segundos, por el contrario, indican que además de separarse claramente se han de hacer cortas (en este caso deberían sonar tat-at-at). No obstante, Tromlitz advierte que los copistas no suelen tener en cuenta esta diferencia y, por tanto, el intérprete debe mostrarse atento para no confundir ambos signos y tergiversar así la intención del compositor (Íbid., Párrafo *5*). Sin embargo, es el único de los tratadistas estudiados que plantea la diferenciación entre ambos signos.


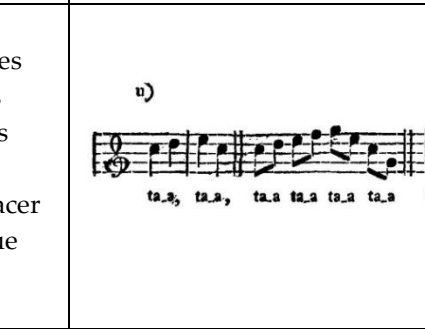

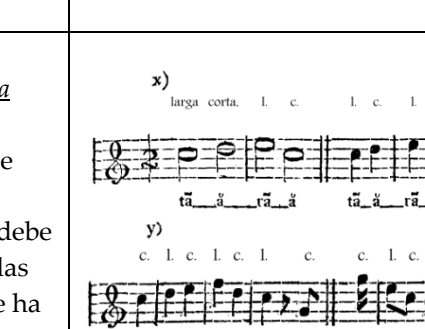
En concordancia con su carácter metódico y riguroso, casi se podría decir que implacable, Tromlitz desarrolla nada menos que trece reglas para aprender la correcta aplicación del picado simple solamente; cada una de ellas con varios sub-

apartados según las posibles variaciones melódicas y que requerirán por su parte una atención particular. Además dedicará el siguiente capítulo, el noveno, de modo íntegro a la explicación de la aplicación del doble picado, como se estudiará más adelante. Así, combinando *ta*, *ra*, *da*, *tara*, *dara*, *tad'll* y *rad'll* muestra un catálogo completo y detallado que se podría considerar como un compendio de las prácticas articulatorias de todo el siglo XVIII y por lo que conforma una fuente de incalculable valor informativo del período.

Un resumen de las **Reglas para Tocar**⁶⁵ que Tromlitz (1791, Capítulo Octavo, Párrafo *14*) propone respecto a la articulación simple es el siguiente:

Regla	Casos	Ejemplos musicales en el <i>Unterricht</i>
1ª	<p><i>ta</i>:</p> <p>1) Notas sueltas (Ejemplos a-e).</p> <p>2) Anacrusas (f-i).</p> <p>3) Notas con rayas verticales y melodía similar a un Bajo (k-l).</p> <p>4) Notas tras un puntillo o silencio (m-n).</p> <p>5) Última nota del compás no perteneciente a la melodía anterior (o).</p> <p>6) Última nota de tres iguales que forman una unidad (como en un Minueto) (p).</p> <p>7) Notas a la misma altura (podrían ir con <i>da</i> si lo requiriese el carácter) (q).</p>	<p>The musical examples are arranged in three rows. The first row contains examples a) through e), showing single notes and groups of notes with 'ta' syllables. The second row contains f) through i), showing anacrusas (notes starting before the first beat). The third row contains k) through l), showing notes with vertical lines above them, resembling a bass line. The fourth row contains m) and n), showing notes after a dotted line or silence. The fifth row contains o), showing the last note of a measure not belonging to the previous melody. The sixth row contains p), showing the last note of a triplet. The seventh row contains q), showing notes at the same pitch, with 'da' syllables for some.</p>

⁶⁵ En palabras del propio Tromlitz.




<p>8) Grandes saltos (r).</p> <p>9) Nota final (tras un trino o sección) (s).</p> <p>10) Notas con puntito encima (<i>tat-at-at</i>) (t).</p>	
<p>2ª</p> <p><i>tāā⁶⁶</i> (ligado): En dos figuras iguales en diferentes grados cuando la primera es buena y la segunda mala (la <u>a</u> se debe hacer con el pecho para que no sea apenas perceptible).</p>	
<p>3ª</p> <p><i>tāārāā:</i> En cuatro figuras iguales. En pasajes largos se aplica la 4ª regla.</p>	
<p>4ª</p> <p><i>tāārāādāārā:</i> Se sustituye <i>ta</i> por <i>da</i> para que haya más semejanza con <i>ra</i> y se logre mayor homogeneidad. No debe haber espacio entre las notas, el flujo de aire ha de ser continuo hasta el final de la idea musical⁶⁷. <i>Ta</i> se utiliza</p>	

⁶⁶ Tromlitz dice: *He señalado en diferentes lugares la pronunciación de las notas largas y cortas, de modo que se pueda apreciar el valor intrínseco de notas aparentemente iguales, para que el énfasis [acento] no se ponga en la nota corta sino en la larga. Pero no se debe uno dejar llevar a engaño y pensar que las sílabas con la raya [horizontal] ~ se deben tocar muy largas y las que llevan el símbolo ~ deben hacerse muy cortas; esto provocaría una ejecución coja [o asimétrica]. La principal preocupación que uno ha de tener es la de hacer con la mayor igualdad posible notas que lo son, es decir, que tienen el mismo valor; aunque se debe sentir con suficiente claridad el valor intrínseco de cada una: la primera de cada dos iguales tiene, y ha de recibir, más peso porque de otro modo todo sonaría embarullado (Íbid., Párrafo *15*).*

⁶⁷ Para utilizar *ra* siempre debe haber sonido antes, si no, se ha de comenzar con *ta*.

	para comenzar pero también puede ir en notas malas <u>da</u> y <u>ra</u> van siempre en las notas largas siguiendo a <u>ta</u> .	<p>z)</p> <p>a)</p> <p>b) c)</p>
5ª	<p><u>raadaa:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Cuando <u>ta</u> aparece en una nota corta, la siguiente se articula con <u>ra</u> (d)⁶⁸. Si dos figuras iguales van precedidas de un <u>ta</u> en nota corta, se articulan <u>raa</u> (e). Cuando cuatro figuras iguales suceden un <u>ta</u> en nota corta se articulan <u>raada</u> (f) salvo si se suceden con saltos donde entonces se repite <u>ta</u> (g) [Véase 1ª regla, 8)]. 	<p>d)</p> <p>e)</p> <p>f)</p> <p>g)</p>









⁶⁸ En este ejemplo se puede observar una contradicción con el apartado 7) de la primera regla. Tromlitz dice que al ser de la misma altura no se pueden pronunciar taa o raa por lo que ha de hacerse con da, preferiblemente a ta, para dar mayor uniformidad. En este caso acaba resultando tārādārādā. En la primera regla nos decía que este tipo de sucesión debía ir siempre con tata o dada según el carácter de la melodía.

6 ^a	<p>Sonido y articulación</p> <p>El sonido de la flauta no debe ser interrumpido durante el transcurso de una frase continua como si fuese un hilo al que van conectadas las notas salvo cuando:</p> <ul style="list-style-type: none"> - La frase termina. - Hay un silencio. - Hay rayas o puntos sobre las notas. <p>Uso de la palabra invertida <i>raadaa</i>⁶⁹ con <i>ta</i> en la anacrusa (h), ya que no se puede comenzar con <i>ra</i>⁷⁰.</p>	 <p>h</p> <p>i)</p> <p>k)</p> <p>NB.</p> <p>NB.</p>
7 ^a	<p>Ritmos con puntillo (tără)</p> <p>La nota corta tras un puntillo se hace con <i>ta</i> pero la larga con <i>ra</i> para resaltar el carácter alegre del puntillo. En tiempos más lentos se aplica la 8^a regla (l).</p>	 <p>l)</p>
8 ^a	<p>Ritmos con puntillo en tempo moderado (täärää)</p> <ul style="list-style-type: none"> • En este caso, incluso si aparece una ligadura marcada por el compositor, se hace esta 	 <p>m)</p>

⁶⁹ Tromlitz se refiere a la palabra invertida o en sentido contrario *raadaa* porque lo lógico es que el orden sea *daaraa* o *taaraa*. Pero cuando una frase comienza en anacrusa y, por ser un principio, no se puede iniciar con *ra*, se comienza con *ta* por lo que en la nota buena cae *ra* y se altera el orden. Es lo mismo que ocurre en la quinta regla.

⁷⁰ Las letras NB (k) y los símbolos $\overset{\circ}{i}$ (k) y \dagger (h) indican el final de una frase y el comienzo de otra.

	<p>articulación, que si se extiende en el tiempo muda <u>ta</u> por <u>da</u>, como hemos visto en casos anteriores (m).</p> <ul style="list-style-type: none"> • La nota larga siempre se hace muy larga robándole tiempo a la corta aunque en el valor de la corta vaya más de una figura (en este caso no se articulan y se ligan suavemente a la larga) (n). • Cuando la segunda nota es la larga, no se separan y se articula <u>tāā</u> (o). • Sería mejor si el compositor escribiese el doble puntillo (p). 	
9ª	<p>Tres figuras iguales</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cuando completan un todo, es decir, un compás entero o un tresillo por ejemplo se utiliza <u>taada</u> (q). • En el caso de que haya varios grupos consecutivos <u>ta</u> se torna <u>ra</u> y, consecuentemente, <u>taada</u> en <u>raada</u> (r-t). Es importante pronunciar las tres <u>a</u> con la misma importancia para que no queden desiguales. • Este diseño sólo se verá alterado con 	

	<p>cambios en la notación:</p> <ul style="list-style-type: none"> - notas de diferente valor (u) - un silencio (v) - saltos grandes en compás de 3/4 (w) - saltos grandes en compás de 3/8 (x) - una versión de w) sin cambiar la articulación (y) 	<p>u)</p>  <p>v)</p>  <p>w)</p>  <p>x)</p>  <p>y)</p> 
10ª	<p>Cuando una nota con puntillo y la siguiente forman una parte del compás, aquel se articula <i>hat</i> ó <i>at</i> en tiempos rápidos (z) y <i>had</i> ó <i>ad</i> en los lentos (a). La siguiente nota se articula con <i>a</i>. La <i>h</i> quiere decir que hay que marcar la <i>a</i> un poco más que si no la llevara, pero se podría obviar como se aprecia en los ejemplos (z-c).</p>	<p>a) Allegro.</p>  <p>a) Adagio</p>  <p>b) Allegro.</p> 

	<p>En los grupos rápidos (véase también regla 11^a con los tresillos) apenas se marca el puntillo o nada en absoluto. Así la nota corta va con <u>ta</u> y la del puntillo con <u>ra</u> de modo similar a la regla 7^a (e-f)</p>	
11 ^a	<p>Cuando en un tresillo la primera nota viene ligada, se puede pronunciar con <u>hat</u> o <u>had</u> mientras que las otras dos con <u>aa</u> (h).</p> <p>Pero sería preferible mantener la pronunciación típica de los tresillos (<u>taada</u>) tanto como sea posible, y pronunciar la primera nota ligada del tresillo con <u>ha</u>, la segunda con <u>a</u> y la tercera con <u>da</u> (<u>haada</u>) que es mucho más parecida a <u>taada</u> que la primera y también produce un mejor efecto (regla 9^a) (g).</p>	
12 ^a	<ul style="list-style-type: none"> • Si hay dos figuras iguales y la segunda está ligada a la siguiente nota, se tratan como notas independientes y no según la 2^a regla, articulándose con <u>ta</u> o <u>da</u> y la nota ligada con <u>hat</u>, <u>had</u> o <u>ha</u> (como se hacía con el puntillo en la regla 10^a) (i). • Si estas dos notas siguen a una con puntillo, este se articula <u>hat</u> y aquellas <u>aa</u> (k). 	



	<ul style="list-style-type: none"> • En movimientos lentos cuando estas dos notas descienden por grados conjuntos el puntillo se marca sólo con un ligero <u>ha</u> y las notas con <u>aa</u> marcadas ligeramente con el pecho (l)⁷¹. 	 <p>1)</p> <p>taha_a_a-ra_a-da_a-raha_a_a-ra_a-da_a-raa-da_a-ra_a-da_a-ra</p>
13 ^a	<p>Síncopas (tataāta)</p> <p>Cuando hay tres notas y la intermedia dura tanto como la primera y la última se le llama síncopa, articulándose las extremas con <u>ta</u> (la última también puede ir con <u>da</u>) y la intermedia con <u>tāā</u> (o <u>dāā</u> en tiempos más líricos) debido a que la primera parte es débil o corta y la segunda fuerte o larga (m-q)⁷².</p>	 <p>m) n) o) p) q)</p> <p>ta_tāā_ta, ta_tāā_ta, ta_tāā_ta tā_ā_tāā_ta ta_a-taa-ta_a,</p> <p>ta_a-tāā_ta_a-da tā_dāā_dā, tā_dāā_dā, ta_tāā_tā_ā-tāā_tā,</p> <p>ta_tā_ā_tā, ta_rā_ā_ta, ta_tā_ā_ta</p>




Tabla 2. Reglas para Tocar (o de articulación) de Tromlitz (1791)

Sin embargo, Tromlitz no queda satisfecho con este despliegue de recursos articulatorios y comenta que estas reglas también pueden tener sus excepciones, que no están claramente definidas y que simplemente surgen de la imaginación de los intérpretes por lo que las considera como variaciones u ornamentos libres respecto a la ligazón o separación de los sonidos. Consisten en permutaciones del lenguaje que hacen que notas que, según la regla, deberían aparecer agrupadas se separen y viceversa (Íbid., Párrafo *15*).

⁷¹ Los compases segundo y tercero de este ejemplo comienzan con ra para mantener la fluidez y unidad de la melodía. Esta es la ventaja de ra, que así no queda separada de la nota anterior.

⁷² Esta opinión de Tromlitz es sorprendente, puesto que lo lógico en una síncopa es que el acento se cambie a la parte débil en lugar de la fuerte; bien es cierto que recomienda no enfatizar demasiado esta ā porque si no la melodía sonaría renqueante. No obstante, esta acentuación distinta a la regla la considerará dentro de las excepciones (Tromlitz, 1791, Capítulo Octavo, Párrafos *13* y *15*).

Pero a pesar de este supuesto libre albedrío por parte del ejecutante, y como no podía ser menos con el carácter obsesivamente metódico de nuestro protagonista, también estas excepciones aparecen sistematizadas:

1)	<p>Dos notas del mismo valor escritas en diferentes líneas o espacios se pueden articular <u>tāā</u>, <u>tāā</u> ó <u>raa</u> si es en sucesión. Véase ejemplo a) en lugar de b)⁷³.</p>	 <p>a) <u>tāā</u> <u>tāā</u> <u>raa</u></p> <p>b) <u>tāā</u> <u>tāā</u> <u>raa</u></p>
2)	<p>Dos notas iguales, que en condiciones normales se pronunciarían <u>tāā</u> o <u>dāā</u>, pueden ser separadas cuando el caso así lo requiera, pronunciándose <u>tata</u>, <u>dada</u> o <u>tatat</u> como si tuviesen puntos o rayas sobre ellas.</p>	 <p>c) <u>tata</u> <u>dada</u> <u>tatat</u></p> <p>d) <u>tata</u> <u>dada</u> <u>tatat</u></p> <p>e) <u>tata</u> <u>dada</u> <u>tatat</u></p>
3)	<p>Cuatro notas iguales que en condiciones normales se pronunciarían <u>tāārāā</u>, se pueden alterar de varias maneras desplazando o cambiando sus sílabas</p>	 <p>f) <u>tāārāā</u> <u>tāārāā</u> <u>tāārāā</u> <u>tāārāā</u></p> <p><u>tāārāā</u> <u>tāārāā</u> <u>tāārāā</u> <u>tāārāā</u></p>

⁷³ La figuración bajo el asterisco ya había sido tratada en las reglas, pero en realidad la considera una excepción por lo que la vuelve a mostrar aquí.





4)	Estas alteraciones de la excepción anterior se pueden aplicar a grupos mayores (las últimas de cada pentagrama sólo son aplicables a los tiempos lentos).	
5)	También en los grupos donde hay saltos.	
6)	Tres notas iguales, como tres negras en el compás de 3/4, tres corcheas en 3/8 o en los tresillos, que según la regla se hacen con <u>taada</u> o, en sucesión, con <u>raada</u> , pueden ser consideradas también como excepciones cuando el caso así lo requiera.	
7)	La regla según la cual el acento siempre debe recaer sobre la nota larga o buena admite también excepciones ocasionales, si bien raramente, en las que el énfasis o acento se aplica en la nota corta; como cuando aparecen dos o cuatro notas iguales, también en el caso de las síncopas.	

Tabla 3. Excepciones a las reglas de articulación de Tromlitz (1791)

Todas estas variaciones se pueden aplicar en cualquier otro tipo de figuraciones, también en pasajes enteros. Lo único que tiene que primar, en opinión de Tromlitz, es el sentimiento y el juicio correcto para que sólo se apliquen en el lugar adecuado. En caso contrario producirán mayor perjuicio que beneficio y, por tanto, es preferible ceñirse a la regla.

Como colofón a cada una de estas secciones, la de las reglas y la de las excepciones respectivamente, Tromlitz presenta un Allegretto y la manera en que debería de ser articulado de acuerdo a las reglas primero y después de las excepciones el mismo movimiento pero alterado en este mismo aspecto de todas las maneras imaginables para ejemplificar las posibilidades de excepciones que se podrían aplicar. Para no alargar demasiado este apartado – ya de por sí prolijo – voy a transcribir sólo la primera frase. Los dos primeros compases (n) están articulados de acuerdo a las reglas; los diez números restantes son diez variaciones posibles sobre el mismo pasaje. Cada una de ellas produce un efecto diferente en opinión de Tromlitz. Aunque admite que podría haber muchísimas más, también supone que estas son suficientes para reconocer los diferentes efectos que puede producir cada una de ellas⁷⁴:

n) *fa ta ra a da a ra a* *fa a da a da ra a*

1) *ta ta a a rat at a a* *ta a da a ra a da a*

2) *ta ta a da a da ra a* *fa tat a a a da a*

3) *ta ta ra ta ta a ra a* *ta fa ra ra ra ra ta a*

4) *ta ta at at at at a a* *ta a a a a da a*

5) *ta a ta da a ta ra a*

(Tromlitz, 1791, Capítulo Octavo, Párrafo *17*)







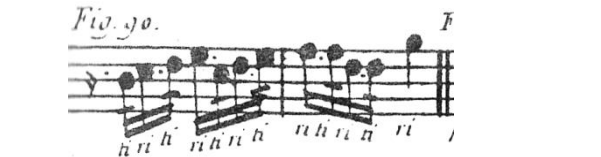
⁷⁴ Para un análisis exhaustivo sobre la comparación entre ambos *Allegrettos*, se remite al lector a la traducción íntegra del *Unterricht* en la Segunda Parte de la presente tesis.

Tromlitz siente que es necesaria toda esta sistematización en forma de normas o reglas en relación a la articulación porque – en su opinión – todo lo que se había dicho hasta el momento al respecto aparece fragmentado e incompleto y, en consecuencia, no resultaba suficiente para tocar el instrumento de forma firme y establecida (Íbid., Párrafo *17*). Este anhelo que tiene por estandarizar la interpretación está presente en todo el *Unterricht* – ya se ha visto al hablar del ideal sonoro o de la afinación por citar sólo algún ejemplo – y de ahí la utilización sistemática de la palabra homogeneidad o igualdad (*Gleichheit*) al referirse también a la articulación. Pero, a pesar de todo ello, incurre en incoherencias, al menos visto desde el punto de vista del intérprete de hoy en día. Cuando prescribe para cuatro notas iguales la articulación *taaraa*, por ejemplo, las notas malas o débiles van con la sílaba *a*. Esta se articula más con el aire que con la lengua y, por tanto, está indicando una ligadura donde no está escrita. Entonces, ¿por qué decide no ligarla y atenerse a unas reglas que en realidad la unen? Aún más, cuando son varios grupos consecutivos recomienda, para ablandar el segundo grupo y que haya más fluidez, empezar el segundo con *da*: *taaraadaaraa*. Desde los estándares actuales de igualdad, nada más lejos de la realidad. Por ello, esta supuesta igualdad hay que entenderla en contraposición a lo que había sido habitual durante el siglo, la *inegalité*. En relación a esta, como propugnaban Hotteterre o Quantz, sí que hay más igualdad ahora, pero sigue siendo muy desigual si se compara con un doble picado (*tuku*) o un picado simple (“simplemente” *tu* o *du*) en flauta Boehm actual.

Dada la limitación de la flauta – aún más si hablamos de los instrumentos de fines del XVIII – en cuanto a sus posibilidades dinámicas, la interacción entre la articulación y la expresividad se torna fundamental y, por ello, es tratada en mayor o menor medida en todos los demás tratados aunque, en general, de una manera mucho más superficial que en el *Unterricht*. En este punto cabría reflexionar lo siguiente: si es que realmente el ideario de Tromlitz respecto a la cuestión – que siguen teniendo como referencia a Quantz – está ya un poco obsoleto o es que en Alemania hay una concienciación mucho mayor que en el resto de Europa sobre la riqueza que la mayor variedad en la articulación puede ofrecer a la interpretación.

El *Saggio* de **Lorenzoni** dedica su undécimo capítulo a los golpes de lengua utilizados (precisamente la definición que Tromlitz trata de evitar) en la flauta travesera. Por ello entiende la distinción que se debe hacer al tocar en los sonidos que no vayan unidos entre sí por medio de una ligadura.

Dentro de estos golpes de lengua distingue tres sílabas: *tí*, *dí* y *rí* – como Quantz – para diferenciar cuándo hay que tocar dulce o vivamente. Un resumen de las breves reglas que muestra Lorenzoni (1779, ps.56-57) sobre la articulación aparece en la siguiente tabla:

<p><u>di</u> y <u>ti</u>:</p> <ul style="list-style-type: none"> En el Adagio se usa <u>di</u>, excepto en notas con puntillo (fig. 84). En el Allegro se aplica <u>di</u> en notas sostenidas y las que asciendan o desciendan diatónicamente y <u>ti</u> en las vivas y las que se mueven por saltos (fig. 85). 	<p>Fig. 84. <i>And.</i></p>  <p>Fig. 85</p> 
<p><u>ti</u>:</p> <ul style="list-style-type: none"> Cuando se encuentren cuatro notas rápidas de las que la primera no tenga ligadura encima y las dos siguientes sí, se harán las dos primeras con <u>ti</u> (fig. 86). En caso de que hubiese un silencio en lugar de la primera nota se haría con <u>ti</u> la primera también (fig. 87). 	<p>Fig. 86</p>  <p>Fig. 87</p> 
<p><i>tratto</i> o raya vertical ():</p> <p>Cuando aparece este pequeño símbolo encima de una nota, esta lleva <u>ti</u> en lugar de cualquier otra sílaba (fig. 88).</p>	<p>Fig. 88</p> 
<p><u>ri</u>:</p> <ul style="list-style-type: none"> En las notas con puntillo, tanto en el Adagio como en el Allegro, se usa <u>ri</u>. Así se hace siempre <u>ti</u> en la nota mala y <u>ri</u> en la buena aunque – como no se puede empezar por <u>ri</u> – la primera nota buena recibirá <u>ti</u> (fig. 89). Si se comienza con un silencio, en la primera se hace <u>ti</u>, luego <u>ri</u> y ya se mantiene el diseño (fig. 90). 	<p>Fig. 89</p>  <p>Fig. 90</p> 



<p>notas al unísono ligadas (<i>hi</i>):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cuando aparecen varias notas al unísono con una ligadura por encima, se hacen sólo con aire proveniente del pecho (fig. 91). • Si tienen puntos o rayas por debajo de la ligadura (fig. 92-93) se ejecutan con el aire más marcado, con golpes de pecho pronunciando casi la sílaba <i>hi</i>. 	
<p>síncopas (<i>hi</i>):</p> <p>Las síncopas se ejecutan con aire proveniente del pecho en conjunción de la parte mala con la buena, pronunciando <i>hi</i> (fig. 94).</p>	

Tabla 4. Normas de articulación de Lorenzoni (1779)

También advierte de que cuando aparecen muchas notas iguales que se suceden, de las cuales las primeras están marcadas con *tratti* o ligaduras, todas las siguientes se deben hacer con ese mismo tipo de articulación.

Por último, en una nota a pie de página (Íbid., p.57), comenta que hay una gran diversidad de golpes de lengua pero que no son fáciles de explicar por escrito, por lo que se podrán aprender al estudiar con un Maestro. Pero no ofrece la más mínima pista de cuáles pueden ser.

En el último capítulo del libro: “De la buena expresión” (Íbid., ps.70-90), que resulta ser una ampliación de lo tratado en los capítulos anteriores dedica unos consejos interesantes sobre la forma de realizar los golpes de lengua que no aparecen en ningún otro de los tratados estudiados aunque sí que lo habían hecho ya en el de Quantz (1752, p.64). Primero revela que es necesario curvar la lengua contra el paladar y mantenerla alejada de los dientes en las notas graves para ir adelantando el lugar en el que se articula en el paladar a medida que se toca una nota más aguda; en segundo lugar, mantener un movimiento coordinado entre dedos y lengua y, en tercer lugar, golpear las notas con mucha fuerza cuando se toca en un lugar muy grande donde los oyentes se encuentran lejos. En este último punto, refleja un interés práctico en relación al espacio en el que se va a interpretar, destacando que la articulación se ha de ajustar adecuadamente, es decir, se ha de exagerar para que su efecto se entienda a distancia. Esta es una de las premisas fundamentales en la enseñanza actual de la flauta travesera, la proyección del sonido en todas sus variantes para poder mantener las ideas

musicales en salas de concierto cada vez mayores. Resulta curioso que este consejo provenga del único *amateur* entre todos los tratadistas estudiados aunque vuelve a ser una idea de Quantz (1752, p.66) que advierte que si no se hace así, parecería que están solamente marcadas con el pecho. En cuanto al primer punto y la idea de diferenciar el lugar en el que se articula en relación a la tesitura de la nota a articular, también comentado en el *Versuch* de Quantz, denota un ideal sonoro más cerrado hacia el agudo, lo cual el propio Tromlitz (Capítulo Sexto, Párrafo *39*) critica duramente en el *Unterricht* cuando hace referencia a las ideas respecto al sonido de Quantz.

En relación con esta cuestión, en Gran Bretaña, **Wragg** no dedica especial atención al picado simple aunque sí al doble (se verá en el siguiente apartado). En la discusión sobre diferentes signos musicales (Wragg, 1792a, p.11) habla de la ligadura diciendo que cuando esta aparece encima o debajo de un grupo de notas significa que el sonido debe ser continuo entre ellas. Pero no hace referencia alguna a cómo se debiera empezar esta ligadura ni en qué casos habría de utilizarse. Un poco más adelante habla de los signos de *stacatto* que, según él, se puede indicar por medio de |||| ó de (no diferencia ambos como sí hiciera Tromlitz⁷⁵). Y nos dice al respecto:

Las notas sobre las que aparecen deberían ser tocadas con espíritu y gusto y sostenidas sólo la mitad de su valor quedando el resto de la parte completada por un silencio imaginario como en el siguiente ejemplo:



(Wragg, 1792a, p.12)

En los ejemplos del doble picado, aparece alguna nota en simple, que aparece con la sílaba *too*, es decir, una pronunciación parecida a *tu*⁷⁶ en castellano⁷⁷. Esta es toda la información respecto a la articulación simple que podemos encontrar en este *Preceptor*. En los ejemplos musicales adjuntados en la última parte del libro aparecen diferentes tipos de ligaduras y *stacatti* pero sin una coherencia o interés pedagógico en particular respecto a esta cuestión.

En el caso de **Gunn**, la información vuelve a ser mucho más detallada que la de su compatriota Wragg también en este aspecto. Le dedica íntegramente a la

⁷⁵ Véase Tabla 3, p.139.

⁷⁶ La *t* en inglés es más palatal que en castellano, donde pronunciamos casi en la unión del paladar con el nacimiento de los dientes superiores.

⁷⁷ Véanse ejemplos en la página de doble picado, ps.158-9.

articulación el capítulo IV “Sobre la articulación” de *The Art* (Gunn, 1792, ps.13-14). Considera que no es insignificante dentro de lo que se requiere para tocar la flauta, dado que sirve para marcar con precisión el comienzo de frases musicales así como para expresar con energía diferentes énfasis, acentos y articulaciones esenciales para la expresión musical. Advierte al principiante que cuando aparece un arco o ligadura sobre dos o más notas, sólo se articula la primera del grupo. También que cuando hay una pequeña línea vertical sobre una nota, o ninguna indicación en absoluto, se debe siempre articular con la lengua.

Uno de los primeros errores que se deben evitar por todos los medios es el hacer pasar la lengua entre los labios, lo cual impide en gran medida el paso del sonido por la abertura que queda. En palabras del propio Gunn:

El método mejor y más usual para articular, en general, es el que acciona la lengua sobre el paladar, pronunciando las letras *t* y *d*; la primera es más potente y enérgica y la última más suave y delicada. El principiante debe hacer sonar cualquier nota y comenzar con cualquiera de estas dos articulaciones de manera que marque el comienzo muy claramente pero sin impedir o afectar en modo alguno el sonido que inmediatamente ha de continuar (Íbid., p.13).

El segundo párrafo de este capítulo está dedicado al doble picado – que se estudiará más adelante – y el tercero a lo que Gunn llama la *nueva articulación o stacatto* que es, en su propia opinión, una forma más perfecta de doble picado, por lo que se tratará en el momento oportuno.

En su segundo libro, *The School*, más enfocado a los principiantes, nos dice sobre el picado simple:

Cuando el principiante es capaz de hacer sonar la flauta con el primer dedo bajado que forma la sexta nota, llamada Si, debería aprender a darle un comienzo nítido o articulación a dicha nota, golpeando suavemente la lengua contra el paladar como si se pronunciase la letra *t*, y luego soplando dentro de la flauta no diferentemente de [cómo se haría con] la sílaba *too*⁷⁸, consiguiendo así que el sonido se prolongue en gran medida [...] esta articulación se debe aplicar a todas las notas excepto a aquellas que están conectadas entre sí por medio de una ligadura (Gunn, 1794, p.3).

No vuelve a hablar sobre el tema a nivel teórico aunque sí presenta diversidad de articulaciones en los ejemplos musicales de este libro a la manera de Wragg.

El acercamiento que se percibe en los métodos franceses a esta materia es diametralmente opuesto tanto al de Tromlitz o Lorenzoni como al de los británicos. En la mayoría de aquellos apenas se explica de modo teórico cómo

⁷⁸ La pronunciación de *too* en nuestro idioma sería con una especie de *t* algo más palatal que la castellana donde se pronuncia con la lengua entre los dientes y la doble *oo* una *u* larga.

articular y lo que se muestra por medio de ejemplos son las diferentes combinaciones que puede haber entre ligaduras y notas sueltas. Todos ellos descartan el doble picado como alternativa en los pasajes rápidos y abogan por el simple o combinaciones de este con ligaduras en este tipo de fragmentos. Su manera de articular es sensiblemente diferente a la del resto desde el punto de vista técnico como veremos a continuación y sigue siendo diferenciada hasta la actualidad en lo que se suele denominar – de manera bastante inadecuada (Dorgeuille, 1983, p.66) – escuela francesa de flauta, heredera de Taffanel y, posteriormente, de Moyse.

La referencia de todos ellos – como ya se ha visto anteriormente – es **Devienne**. En su método dedica el cuarto artículo a los golpes de lengua en general⁷⁹ (Devienne, 1794, ps.7-9). En él insiste en la idea generalizada en la tratadística de todo el siglo de que la articulación es a un instrumento de viento como los golpes de arco al violín. Defiende la utilización de la sílaba *tu* en detrimento de *te* o *ta* porque en estas dos últimas se debe abrir la boca para pronunciarlas. Precisamente el mismo argumento – pero en sentido inverso – que utiliza Tromlitz para hacer prevalecer la sílaba *ta* respecto a la *ti* de Quantz⁸⁰. Aunque Devienne no alude directamente a la manera en que se debe realizar esta *t*, sí nos da una pista muy interesante al final del pequeño párrafo que dedica al doble golpe de lengua:

Hay otro golpe de lengua que produce un gran efecto, que es equivalente al golpe de arco *détaché* en el violín y que se puede utilizar en cualquier pasaje rápido. Se hace golpeando la lengua contra el paladar (Devienne, 1794, p.9).


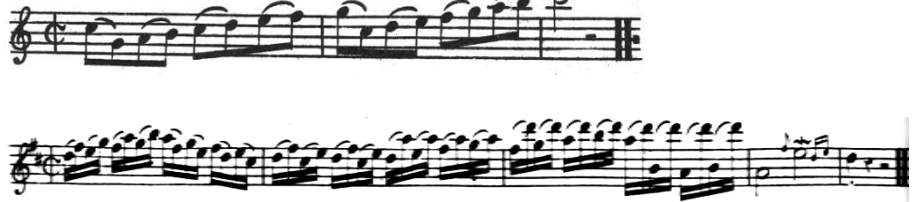


Lo que puede querer decir Devienne es que también se puede hacer el picado simple contra el paladar – como nos indicaban los británicos – por lo que lo común para él había de ser el picado entre los labios, ya que esta otra forma la indica a modo de excepción. Aunque también se puede referir a la segunda consonante de un supuesto doble picado. En la discusión sobre este se profundizará más sobre este párrafo.

Volviendo al principio de este cuarto artículo, prosigue definiendo las diferentes maneras de hacer los golpes de lengua que, en realidad, es más un catálogo de opciones o combinaciones que de diferentes ataques en sí. Es decir, cuando relata que la lengua debe variar su articulación de acuerdo a la melodía y los pasajes, en realidad se refiere a variar la ubicación de las ligaduras y de las notas sueltas en lugar de a variar las sílabas como hemos visto en los tratadistas anteriores. En los siguientes artículos, concretamente el quinto, sexto y séptimo,

⁷⁹ Como se puede apreciar en Francia siguen utilizando la expresión descartada por Tromlitz.

⁸⁰ Véanse ps.129-130.

ilustra asimismo otras opciones que aparecen habitualmente en música y que aparecen resumidas en la siguiente tabla:

<p>Notas sueltas (<i>detaché</i>) Hay que atacar la nota firmemente, si no las notas agudas responderán con dificultad. Es el equivalente al <i>stacatto</i> del violín.</p>	
<p>Notas ligadas de dos en dos Sólo se liga la primera de la ligadura. Es uno de los golpes de lengua más fáciles y esenciales.</p>	
<p>Dos notas ligadas y dos sueltas Se usa en ciertos pasajes en semicorcheas. Es uno de los más brillantes cuando se domina. Si el compositor no indica otro tipo, se puede utilizar, sobre todo en las llamadas <i>Roulades</i>⁸¹.</p>	
<p>Tres notas ligadas y una suelta • Aunque es menos brillante que la anterior no deja de conseguir un gran efecto cuando se usa apropiadamente. • Otra, contraria a la precedente⁸².</p>	

⁸¹ Pasaje de varias notas rápidas, también se conoce como *tirata* en italiano (T. Boehm en Bowers, 1999, p.94).



⁸² Este ejemplo y el siguiente (*contre-coup de langue*) están dispuestos al revés en la primera edición del Método (Íbid.).

<p>Articulación contraria (<i>contre-coup de langue</i>) Sólo se puede utilizar en ciertos casos.</p>	
<p>Articulación en los tresillos y seisillos En este ejemplo resume todas las posibilidades</p>	
<p>Pasajes por semitonos, también llamados cromáticos En general se ligan o se articulan de dos en dos.</p>	

Tabla 5. Tipos de articulación según Devienne (1794)

El método de **Cambini** sigue siendo el más parco en cuanto a información de todos los estudiados – como se ha podido apreciar hasta el momento – pero en lo referente a la articulación sí que contiene una información muy significativa en cuanto a este aspecto técnico en Francia.

En una breve introducción a las lecciones preliminares donde presenta diversos diseños articulatorios en diferentes tonos y a fin de mostrar, asimismo, los diversos compases y figuras que los completan dice lo siguiente:

El signo de ligadura (*Coulé*)  significa que hay que hacer en un mismo golpe de aire tantas notas como se encuentren debajo del [semi]círculo, ya sean 2, 3, 4, 5, 6, etc. El signo de picado (*Piqué*)  para separar, es decir, dar un golpe de lengua entre los labios en cada nota coronada con el *Piqué* (Cambini, 1799, p.4).

Este picado entre los labios diverge de la idea que tenían Tromlitz o Gunn de hacerlo poniendo en contacto la lengua contra el paladar y va a ser una señal de identidad en la escuela francesa de flauta. Es interesante esta aportación de Cambini (1796-7) puesto que el mismo Devienne no nos explica claramente cómo se ha de hacer.

En las antedichas lecciones preliminares, nos presenta las opciones ya mostradas por Devienne; esto es: ligadas de dos en dos, una suelta y tres ligadas, dos ligadas y dos sueltas, tres ligadas y una suelta, etc.

Vanderhagen (1799, ps.36-38) dedica su decimotercer artículo a esta materia titulándolo “Del golpe de lengua y de la ligadura”. Al referirse a los diferentes tipos de picado nos comenta:

Hay diferentes maneras de producir el golpe de lengua: el golpe de lengua suave que parece querer ligar un sonido a otro y el golpe de lengua seco que sirve para separar. El primero se realiza con *tu* y el segundo con *té*. La ligadura sirve para unir varias notas juntas. No se podría formar una melodía sin usar uno y el otro. Así, los golpes de lengua sirven a los instrumentos de viento como el arco al violín (Íbid., p.36).

Del primero dice después que se debe prolongar el sonido de una nota a la siguiente llevando la primera una expresión un poco más fuerte que las otras tres:



(Íbid.)

Cuando aparecen con la raya vertical se debe emplear el golpe seco:



(Íbid.)

Esta apreciación de Vanderhagen es realmente única en todos los tratados estudiados puesto que, para diferenciar la articulación blanda de la dura o seca, no altera la consonante sino la vocal y la forma en la que esta se emite. La *u*, en este caso larga, es más duradera y envolvente mientras que la *é*, con acento seco, es mucho más cortante. Además le da más importancia a la primera de cada cuatro en el pasaje blando mientras que en el picado corto todas tienen un peso similar⁸³.

⁸³ En su segundo tratado de clarinete – de 1796 – Vanderhagen muestra la misma distinción entre el picado blando y el más duro (*tu* contra *té*); pero en su primer tratado – de 1785 – aconseja articular las notas que no están marcadas con ningún signo con *d* (lo que llama la articulación ordinaria) y las que se quieren separar – marcadas con una raya vertical o un punto – con *t*. Esta última coincide con la mayoría de tratados que hemos estudiado aquí. La razón de su cambio de opinión puede deberse a una mentalidad más moderna, menos preocupada por estas

Posteriormente vuelve a enumerar – como hacían Devienne y Cambini – las diferentes combinaciones entre notas picadas y con ligadura. Simplemente reseñar que cuando se refiere a la articulación de dos ligadas-dos picadas lo hace calificándola como la más usada y también la más bella y expresiva.

Por último, parece interesante de cara a la posible interpretación de pasajes sin indicaciones la siguiente observación que refiere Vanderhagen en relación a los pasajes en los que no aparecen las articulaciones marcadas por parte del compositor:

Cuando aparezca un pasaje como el siguiente en el que no hay ningún signo de ligadura ni de picado, lo cual es muy habitual, se ejecutarán las dos primeras ligadas y las dos siguientes picadas si el tempo no es demasiado vivo. Pero si el pasaje fuese bastante rápido se ligarán de dos en dos o bien las ocho ligadas [si fuese muy rápido] (Vanderhagen, 1799, p.37)⁸⁴.



(Íbid.)

Es sintomático del ejemplo anterior que la solución que busca Vanderhagen para articular un mismo pasaje en un tempo cada vez más rápido es ligar más notas progresivamente. Este punto de vista hace innecesaria la adquisición de una manera de articular que permita realizar este tipo de pasajes rápidos de una manera brillante, por ello en su método no hay referencia alguna al doble picado. Tampoco hace referencia a cómo pronunciar la *t*, tanto en la sílaba *tu* como en la *té*.

Finaliza el recorrido por el picado simple en la tratadística francesa para flauta el método de **Peraut**. En él se dedica el undécimo capítulo a la articulación: “Sobre los diferentes golpes de lengua, las ligaduras y su combinación (Peraut, 1800?, ps.23-31). Además en el capítulo séptimo, “El lugar en donde debe golpear la lengua” (Íbid., p.4) relata:

El verdadero golpe de lengua para este instrumento se debe hacer siempre en el paladar, es decir, sobre los dientes superiores; cualquier otra forma es dañina, no sólo para la ejecución de la lengua, que es una de las cosas más esenciales, sino también para el movimiento de los labios y, en consecuencia, para la calidad del sonido.

disquisiciones silábicas y buscando la expresividad en otros conceptos más amplios que el meramente articulatorio (Blazich, 2005, p.37 (1785) y p.134 (1796).

⁸⁴ Se ha marcado en rojo la sugerencia de Vanderhagen.

El undécimo capítulo comienza con un párrafo muy interesante sobre el doble picado que será comentado en la sección dedicada a dicha articulación y a continuación desgrana hasta veinte ejemplos que no son otra cosa que las diferentes posibilidades de combinaciones articulatorias plausibles sin ninguna novedad al respecto salvo que lo enfoca como ejercicios de dificultad gradual sobre los que ejercitar – además de las articulaciones – la embocadura y la afinación. Están todos en Re M pero aconseja trabajarlos en todas las tonalidades.

Lo que sí resulta original entre todo lo estudiado hasta el momento es el tipo de articulación que aconseja para las dinámicas piano o pianísimo:

Hay, sin embargo, un picado (*detaché*) que no se hace con la lengua sino con un pequeño golpe de labios, en el PIANO y PIANISSIMO; [...] hay que dejar la lengua inmóvil y servirse de los labios dando un pequeño golpe en cada nota. La manera de hacerlo es uniendo los labios dulcemente y relajándolos tras cada golpe (Íbid., p.29).

Y adjunta el siguiente ejemplo:



(Íbid.)

Esta nueva articulación propuesta por Peraut, sería una especie de sílaba *pu*, en cierto modo parecida a la denigrada por Tromlitz como *bi* (Tromlitz, 1791, Capítulo Decimoquinto, Párrafo *12*) pero que, después de todo este largo recorrido a través de tantas sílabas y enfoques distintos, sirve para enriquecer todo este bagaje aún un poco más.

Como colofón al artículo, Peraut (1800?, ps.30-31) ilustra un *Prélude* de dos páginas donde resume todos los golpes de lengua practicables.

4.3.b. Doble picado

Como ya se ha comentado, Tromlitz dedica el Capítulo Noveno del *Unterricht* a este tipo de articulación. Ya desde el primer párrafo anuncia la controversia que esta origina dado que algunos, entre los que obviamente él se encuentra, consideran imprescindible una articulación específica para poder ejecutar pasajes rápidos de manera clara y redonda mientras que otros sostienen lo contrario. Así mismo, reconoce el mérito de Quantz en ser el primero que ha escrito sobre el tema, aunque no el de que haya sido su inventor, o por lo menos, el único inventor. Sin embargo, lo fuera o no, la idea de articulación rápida desarrollada por Quantz es la base sobre la que se sustenta la de Tromlitz. Nos dice sobre este tipo de articulación:

Cuando se tiene un pleno dominio sobre esta articulación y se aplica, como se ha visto antes, en los lugares adecuados, entonces es un placer escuchar como todo fluye y corre con claridad al tocar los pasajes con ella. Naturalmente requiere una práctica continuada e intensa hasta que uno llega a dominarlo [...]; algunos piensan que todo puede ser tocado sin recurrir a esta articulación, pero cuando se topan con la realidad, se dan cuenta de que no es posible y, [además], de que nunca lo ha sido. Sólo he encontrado unos pocos que lo hacen de la manera correcta; la mayoría hacen los pasajes desiguales, embrollados y confusos (Tromlitz, 1791, Capítulo Noveno, Párrafo *6*).

La sílaba que considera básica para figuras iguales es tad'll en contraposición al tid'll de Quantz. Aquella es válida para dos notas. Cuando son cuatro o más, se transformaría en tad'llad'll. La diferencia más importante es la sustitución de la *i* por la *a* como en el picado simple⁸⁵ y la eliminación de la *d* en los pasajes sucesivos ya que, en opinión de Tromlitz, el repetir esta letra – defendido por Quantz – hace que la lengua se atore antes y los pasajes suenen más balbuceantes. En el caso de tresillos se utilizaría tad'llda si es uno o, si son en sucesión, tad'lldarad'llda. En varios grupos consecutivos sigue la tendencia marcada en el picado simple, es decir, para dar más continuidad y unión a los grupos entre sí, la *t* se transforma en *r*: tad'lldatad'llda sonaría demasiado entrecortado.

Debido a la dificultad que se suele encontrar el alumno para llegar a dominar este doble picado, y que se puede deducir del párrafo recién citado, aquí sí que muestra ejercicios concretos para adquirir una técnica fiable en su ejecución que no son tan distintos de los habituales en la técnica de la flauta Boehm actual con el doble picado: primero dos golpes en la misma nota, después en cuatro,

⁸⁵ Véanse ps.129-130.

ocho, etc. y una vez dominado en una nota es cuando se puede pasar a realizar un golpe por nota en notas diferentes.

Veamos los ejercicios preliminares planteados por Tromlitz:



(Íbid., Párrafos *7* y *8*)

Tromlitz reconoce que hay que tener paciencia para la práctica de estos ejercicios pero también que no debe cundir el desánimo ya que con constancia se llegarán a dominar.

Al referirse a la articulación de tresillos (*tad'lldarad'llda*) incide especialmente en que se han de hacer las tres notas de los mismos tan iguales como sea posible, sin acentuar demasiado la primera ni – mucho menos aún – la última. Como excepción dentro de los tresillos en sucesión a aquellos formados por notas que van por saltos, igual que ocurría con el picado simple. En dicho caso, se mantendría la pronunciación del primero y la del segundo y sucesivos se haría otra vez con *da* en lugar de *ra*: *tad'lldadad'llda*.

Como ejemplo de esto último y colofón de todo el sistema de articulación silábica de Tromlitz, este presenta un tercer movimiento de un concierto donde entremezcla todos los tipos de picado con sus excepciones. Se transcribe a continuación para no cansar ya más al lector con ejemplos particulares:

155

The image displays six staves of musical notation, each with a corresponding line of lyrics in Spanish. The notation is in a single system, with each staff representing a different melodic line or voice part. The lyrics are written below the notes, and the music is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Lyrics for the six staves:

- da_ta_ra_a da_ta_ra_a dad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll
- a_ta ta ta_a ta_a ta ta ta_a ta_a ta_a ta_a ta_a
- a ta a ta a da ta ta ra_a ta_a ta_a
- ta_a ta_a ta_a ta_a ra_a da_a ta_a
- ta ra_a ta_a ta ra_a ta_a ta_d'llad'll a_d'lla_d'll
- a_d'llad'll a_d'lla_d'll a_d'lla_d'll a_d'lla_d'll a_d'llad'll a_d'llad'll

The musical score consists of ten staves of music. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Below each staff is a line of text representing a vocal or syllabic line. The text includes syllables like 'a_d', 'l', 'a_d', 'l', 'a_d', 'l' and 'a', 'ta', 'da', 'ta'. The exercise concludes with a trill (tr) in the final measure of the first staff.

(Íbid., Capítulo Noveno, Párrafo *13*)

Finaliza diciendo que es inexcusable para alguien que quiera alcanzar la maestría con la flauta el dominio de esta articulación y remata con la siguiente reflexión:

[...] qué se diría de un violinista que en los pasajes rápidos no usara el arco nada más que para tocar tantas notas como le fuera posible en todo su recorrido de bajada e hiciera otro tanto en el de subida. No creo que obtuviese mucha aprobación por ello. Por lo tanto, reitero una vez más que cuando alguien desee ejecutar sus pasajes rápidos de manera clara y precisa debe usar un método para hacer cada pequeña nota – incluso a la mayor velocidad – nítida, audible y perceptible para cualquier oyente (Tromlitz, 1791, Capítulo Noveno, Párrafo *14*).

De una opinión similar son los tratados británicos. Aunque la información que ofrecían sobre el picado simple y su realización es más bien exigua, sí se muestran mucho más interesados en la explicación del doble.

El Preceptor de **Wragg** (1792, ps.18-21) le dedica uno de sus apartados, “Doble picado” acompañado de varios ejercicios para practicarlo:

El doble picado es de vital importancia para todo aquel que desee tocar con espíritu y destreza en los Allegros; y con él, muchos pasajes, muy difíciles y que no habría manera de realizarlos de otro modo, son ejecutados muy fácilmente. La principal dificultad que conlleva es la Acción y Re-Acción de la lengua contra el techo de la boca pronunciando al mismo tiempo, para uno mismo, las palabras Tootle Tootle y observando cuidadosamente que las notas suenen clara y nítidamente. Para llegar a dominarlo, recomendaría [practicar] sólo con la cabeza de la flauta al principio, con la que debe intentar por todos los medios pronunciar las palabras Tootle Tootle, observando cuidadosamente que la Acción y la Re-Acción sean igualmente distinguibles; cuando lo hayas conseguido puedes añadir las otras partes [de la flauta] y hacer lo mismo, observando que la lengua y los dedos se muevan conjuntamente, lo cual es de la mayor dificultad (Íbid., ps.18-19).

Posteriormente ofrece tres lecciones con cuya práctica escrupulosa se le facilitará al alumno articular de esta manera en poco tiempo. Véase el primer ejemplo:

Lesson 1st

(Íbid., p.19)

En el caso de los ritmos ternarios, la opción que presenta es *tootletoo* en todos ellos. Tanto en el ejemplo anterior como en este, no presenta una sílaba alternativa para enlazarlos como recomendaba Tromlitz al sustituir la *ta* o *da* (en este caso *too*) por *ra* para dar más fluidez a los pasajes:

[illegible]

(Íbid., p.20)

En la música con la que acaba su tratado no vuelve a dar ninguna indicación sobre cuándo aplicar el doble picado, ni de las posibles combinaciones en las que este se pudiera utilizar junto al picado simple o ligaduras.

Como ya se pudo observar al estudiar el picado simple, el tratado de **Gunn** (1792, ps.13-14) habla de otros dos tipos de articulaciones además de aquella en su capítulo cuarto. La primera de ellas, el doble picado, es – en su opinión – una articulación que se ha adoptado como sustitutiva de la articulación simple, dada la imposibilidad de esta para pronunciar con la rapidez que demandan ciertos pasajes la t ó d. La solución se basa en un movimiento de acción y reacción de la lengua pronunciando las sílabas diddle: la primera sílaba articula una nota y la segunda se articula, aunque de una manera menos clara, con la reacción de la lengua al pronunciar la segunda sílaba (es prácticamente idéntico al did'll de Quantz). Y nos presenta el siguiente ejemplo explicativo (Nº.18-9):

Nº18 Common tonguing **Double** **Nº19. Staccato**

Pronounce te tee de^{or} dee dee teddee teddee ted dee tootle or diddle teddy teddy

ted dy ted dy ted dy ted dy

(Gunn, 1792, p.7 de la segunda parte, p.39 del total)

Se puede observar en el ejemplo que *diddle* también puede ser pronunciado *tootle*, es decir, la misma articulación que proponía Wragg.

Respecto al tercer tipo de articulación que propugna Gunn, y la que llama *New Staccato Tonguing* ("nueva articulación *staccato*") nos dice lo siguiente:

Esto nunca se ha publicado antes; lo aprendí, o mejor dicho, lo robé, de un *amateur* del Continente hace varios años pero nunca oí hablar de nadie más que lo poseyera. No es probable que la objeción hecha habitualmente al doble picado común sea que la reacción no es exactamente simétrica con la acción; porque es imposible distinguir alguna diferencia en el efecto. Las dos sílabas indicadas para articular dos notas por medio de la acción y reacción son *teddy* o *tiddy* que, pronunciadas durante un tiempo claramente distintas y después suavizándolas tanto cuanto sea posible, adquirirán una fluidez tan grande como el otro doble picado, pero infinitamente más articulada y definida. Se debe practicar primero lentamente de la siguiente manera: se expele una pequeña cantidad de aire mientras se pronuncia la primera sílaba, *ted*; esta sílaba finaliza con el retorno de la lengua al paladar donde permanece adherida hasta que, por medio de su reacción *dy*, se expele otra pequeña porción de aire dando así una articulación distinta a la segunda nota (Gunn, 1792, p.14).

Como ilustración adjunta el ejemplo transcrito más arriba con el N.º 19. Él mismo comenta que el inventor de esta articulación parece haber derivado de la manera en la que Quantz propugna articular las notas largas acentuadas, que van seguidas de notas cortas débiles (véase segundo compás del N.º 18 transcrito en página anterior). La primera, larga, que cae en parte fuerte se hace con *dee* y las sucesivas se articulan a la manera de Quantz con *tee* (*ti* en Quantz) en la corta y *dee* (*di*) en la larga. Así toma como base de la nueva articulación *staccato* las sílabas *teddy*, que proceden, pues, del *tirí* de Quantz, pero que en la pronunciación inglesa la *r* es mucho más blanda lo que, al tratar de hacerla más fluida aún, deriva en *d*.

Realmente, la diferencia entre el *tootle* o *diddle* al que llama doble picado convencional y este *teddy* es muy sutil. Es cierto lo que argumenta Gunn al decir que la articulación de la segunda nota es algo más clara dado que queda menos superficie de lengua en contacto con el paladar. También se puede llegar a darle algo más de velocidad por estar la lengua ligeramente más retrasada en la boca, pero la opción de Tromlitz con la sílaba *ra* intercalada para pasajes largos es, sin duda, algo más fluida.

El tratamiento del doble picado en la tratadística italiana y francesa está en las antípodas de lo que se acaba de analizar en Alemania y Gran Bretaña, aún en mucha mayor medida de lo que ya se observó en el simple.

Lorenzoni no hace ninguna referencia a la existencia de ninguna otra articulación amén de las ya expresadas en el picado simple. En el capítulo decimosexto nos aclara qué hacer para que la lengua descanse cuando se debe tocar rápido:

Si se debe tocar rápidamente, para que la lengua descansa, se podrán hacer en un solo golpe de lengua o las dos primeras notas, o las dos últimas, de cada cuatro rápidas (Lorenzoni, 1779, p.85).

Es decir, ejecutar dos ligadas y dos picadas o viceversa, en los pasajes con cuatro notas rápidas que deban ser articuladas. Respecto a las sueltas se entiende, pues, que se hacen en simple.

Tampoco **Cambini** ni **Vanderhagen** lo mencionan siquiera en sus métodos, y cuando lo hacen Devienne y Peraut es para criticarlo sin piedad.

Devienne (1794, p.9), dentro de su cuarto artículo consagrado a la articulación dedica un pequeño apartado al doble golpe de lengua:



Aparte de este *dougue*⁸⁶ comenta que también se puede pronunciar *Tourou*⁸⁷ o *Turu* aunque sea una forma u otra comenta:

[...] Estas no son menos defectuosas y no representan al oído más que un ruido desagradable; es imposible dar nitidez a la expresión y obliga a quien la utiliza a no poder matizar ni ofrecer expresión alguna. Además, ¿por qué emplear medios antinaturales? ¿Acaso hay algún otro instrumento en el que se aplique esta articulación? ¿La utilizan el clarinete, el fagot, el oboe o la trompa? No hago estas preguntas más que para los amantes de este balbuceo (Íbid.).

Tras la lectura de este párrafo está clara la animadversión de Devienne a cualquier tipo de articulación compuesta por más de una sílaba, en concreto, *tu*. Sin embargo, en la última parte del párrafo anterior comenta:

[...] Hay otro golpe de lengua que produce un gran efecto, equivale al golpe de arco *detaché* del violín y se puede emplear en todos los pasajes rápidos. Se realiza golpeando la lengua contra el paladar (Íbid.).

Con esta aseveración resulta realmente contradictorio ya que en la primera parte del párrafo critica sin piedad la utilización del doble picado mientras que en esta última apreciación observa que produce un gran efecto al golpear en el paladar: tendría que ser una articulación doble tipo *dl* o *tl*. Coincido con Bania (2008, p.173) que estas contradicciones pueden sugerir que conocía este tipo de

⁸⁶ En castellano se pronunciaría *dugue*.

⁸⁷ En castellano se pronunciaría *Turu*, como la siguiente opción que muestra Devienne.

articulación, de hecho la pudo haber escuchado con un resultado satisfactorio dado que comenta que produce un gran efecto, pero que no llegó a utilizarla.

No obstante, menciona en su método la existencia del doble picado, incluso le dedica un apartado, siendo el único tratadista francés en hacerlo junto a **Peraut**.

Este comenta en el artículo séptimo de su método, “El lugar en donde se debe golpear la lengua (Peraut, 1800?, p.4)”:

Muchas personas han creído y creen todavía que existe sobre la flauta un doble golpe de lengua, nada más falso: no puedo atribuir este error a su inexperiencia porque sólo hace falta consultar el sentido común para convencerse de que un doble golpe de lengua no puede producir su efecto más que golpeando dos veces al mismo tiempo, y para que fuera posible, habría que tener dos lenguas; así uno no me demostrará que existe un doble golpe de lengua, sino que ha realizado dos. [...] Probablemente es de la velocidad de los golpes sueltos de lo que queremos hablar, pero no importa a qué velocidad queramos hacer ir a la lengua, un golpe no viene más que después de otro.

Más adelante, en su undécimo artículo “Sobre los diferentes golpes de lengua, las ligaduras y su combinación” (Íbid., ps.23-31) comienza diciendo:

Ya he dicho, y lo repito, que bajo ningún concepto existe el doble golpe de lengua sobre este instrumento. El *DougueDougueDougue* no es más que un balbuceo pastoso. El *TourouTourou* o *TuruTuru* más que un miserable Charlatanismo: un golpe sólo se puede hacer después de otro y siempre en el paladar; una gran práctica a más y menos velocidad será el verdadero secreto del golpe de lengua.

Así pues, Peraut – ya hacia 1800 – no deja ninguna duda respecto a la opinión que le merece el doble picado o doble golpe de lengua como se le llama en Francia. Esta oposición tan férrea por parte de Devienne y Peraut no hace más que evidenciar su práctica en la Francia de final de siglo con la que, obviamente, estaban en desacuerdo. Devienne es el primero que menciona este tipo de doble picado (*dg*) que será una constante durante el siglo XIX y que no es otra cosa que el germen del actual doble picado.

Lo que resulta curioso llegado a este punto es que Devienne asemeja la articulación *turu*, que ya había aparecido en el *Principes* de Hotteterre (1707) y que se puede asemejar al *tiri* de Quantz o al *tara* de Tromlitz, con un doble picado mientras que otros tratadistas lo consideran dentro del picado simple. En este sentido tendría una semejanza bastante grande – tanto en concepto como en realización – con el *teddy* de Gunn que, como ya vimos, probablemente deriva del *tiri* de Quantz: la *d* inglesa se pronuncia más afuera que en español y, por tanto, se parece más a una *ɹ* nuestra por lo que sería una adaptación a la lengua inglesa de la articulación “del continente”. Ciertamente es que *turu* combina dos consonantes distintas y por ello permite imprimir más velocidad a los pasajes articulados que

solamente con la t, pero queda rezagada en este aspecto del tootle, diddle de Gunn o Wragg o el did'll o dad'll de Quantz o Tromlitz respectivamente. En estos casos la segunda sílaba se produce como una reacción de la lengua a la primera acción de la t ó d, mientras que en туру son dos acciones. En realidad Tromlitz no llega a alternar nunca estas dos consonantes como parte del picado simple, sino que como complemento para dar variedad a la sílaba a.

Por tanto, habría, pues, que definir lo que es doble picado antes de clasificar estas articulaciones en uno u otro grupo. Por un lado, se podría considerar la alternancia de consonantes activas (trtr, tt, dd, td, dr) como articulación simple y la combinación consonante activa-reactiva, doble (dl, dg). Por el otro, se podría entender que la mera alternancia entre consonantes diferentes (tr, td), al permitir más velocidad que la repetición de una sola, fuera algún tipo de doble picado y la repetición de la misma como simple. Según este último enfoque entraría en este grupo. La opinión del que escribe suscribe esta última clasificación por lo que las combinaciones tr, td o dr serían otras posibilidades más de doble picado para articular pasajes rápidos. Se verá su aplicación al final de este apartado.

La diferenciación que hacen Devienne y Peraut entre туру y dougue – ambas articulaciones defectuosas para ellos – también nos induce a confirmar que la pronunciación de la r en Francia aún era bastante diferente de la g al menos al utilizarla como consonante articuladora en la flauta. En el caso de que se pronunciasen de manera gutural, como en la actualidad, la segunda propuesta sería un reblandecimiento de la primera y tanto él como Peraut las nombran como si se realizaran de manera distinta⁸⁸. Pero dougue es también parecido a lo que hoy en día se utiliza como versión más blanda y, por tanto más susceptible de ser tocada rápida, de tk, la versión moderna del doble picado. En este caso la k es también una reacción de la lengua a la t en la parte trasera del dorso de la misma. Quizá el paso de los años fue necesario en Francia para llegar a una conclusión al respecto y es en 1827 cuando Drouet en su método hace un estudio riguroso de las sílabas articulatorias utilizadas. Descarta dogue por ser demasiado gutural y tutel (similar a Gunn o Wragg) por ser poco claro y finalmente adopta deureu o douru⁸⁹ para el doble picado. Vemos, pues, que Drouet sí la va a considerar como doble picado tres décadas después que Devienne o Peraut.

Un resumen de estas prácticas articulatorias aparece también en el tratado de Lindsay en 1828 en Inglaterra (Hadidian, 1979, p.367).

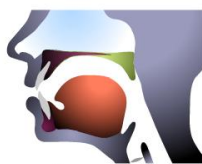
Para tratar de clarificar un poco más todo este maremágnum de consonantes y vocales, se ha realizado una introducción a la producción fonética de las mismas, en cada idioma, con diagramas explicativos. Toda esta información

⁸⁸ Más adelante profundizaremos más sobre la pronunciación de la r en Francia y sus consecuencias en la articulación de la flauta.

⁸⁹ Sería una especie de degue o dugu. La primera con la e muy oscura, casi ə y ambas con la r francesa, una especie de g muy marcada (más cercana a la j).

se ha extraído de la página web de la Universidad de Iowa sita en Iowa City en los EEUU. En tres de sus páginas se pueden observar los movimientos en los diagramas con sus respectivos sonidos pronunciados en español: *Los sonidos del español* (<http://www.uiowa.edu/~acadtech/phonetics/spanish/frameset.html>), inglés: *The sounds of American English* (<http://www.uiowa.edu/~acadtech/phonetics/english/frameset.html>) y alemán: *Die Laute des Deutschen* (<http://www.uiowa.edu/~acadtech/phonetics/german/frameset.html>) respectivamente. No existe el mismo estudio hecho en lengua francesa, pero como las sílabas que utilizan los tratadistas franceses son, en algunos casos, similares al castellano y, en otros, al alemán, este recorrido nos servirá para reconocer todas las utilizadas en los métodos de final de siglo. Se trata simplemente de una presentación – puesto que no es el objeto central del presente trabajo – que podrá ser abordado más profundamente en sucesivos estudios.

En primer lugar, y respecto a las vocales, la idea de Tromlitz respecto a la mayor resonancia de la a respecto a la i de Quantz o Lorenzoni y la u francesa (que es similar a la ü⁹⁰ alemana) es totalmente certera como se puede apreciar a continuación:

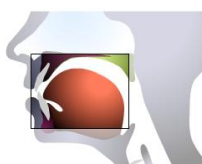


Posición de la lengua en reposo.

Vocales altas [i] [u]

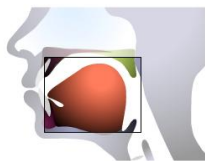
Se caracterizan por un movimiento de elevación de la lengua hacia el techo de la boca dejando una abertura relativamente estrecha por donde fluye el aire.

Letra i [i]

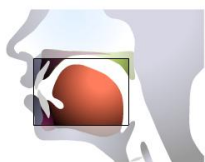


El dorso de la lengua se eleva para hacer amplio contacto con los dos lados del paladar duro; este contacto se extiende hasta los dientes caninos pero queda en el centro una abertura relativamente estrecha por donde fluye libremente el aire. La punta de la lengua se apoya contra los incisivos inferiores. El velo del paladar permanece elevado.

⁹⁰ A partir de ahora, se denominará a la u francesa así, ü, para evitar malentendidos con la española.

Letra u [u]

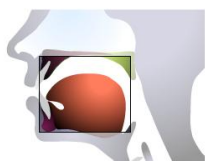
La lengua se recoge hacia el fondo de la boca. La parte trasera del dorso de la lengua se eleva hacia el velo del paladar dejando una abertura por donde fluye libremente el aire. La punta de la lengua permanece a la altura de los alvéolos inferiores separada ligeramente de ellos y suspendida en el hueco de la mandíbula inferior.

Letra u francesa/ü alemana [y]

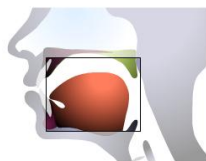
La lengua se eleva hacia delante pero por detrás de la posición de la [i]. La punta de la lengua toca los incisivos inferiores. El velo del paladar permanece elevado.

Vocales medias [e] [o]

Se caracterizan por un movimiento de elevación de la lengua hacia el techo de la boca dejando una abertura más amplia que la de las vocales altas.

Letra e [e]

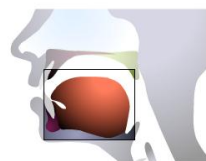
El dorso de la lengua se eleva para tocar los dos lados del paladar duro aproximadamente hasta la mitad de los segundos molares quedando en el centro una abertura entre el paladar y la lengua mayor que de la vocal [i]. El velo del paladar permanece elevado.

Letra o [o]

La lengua se recoge hacia el fondo de la boca. La parte trasera del dorso de la lengua se eleva hacia el velo del paladar dejando una abertura mayor que la de la vocal [u]. La punta de la lengua desciende hasta tocar los alvéolos inferiores. El velo del paladar permanece elevado.

Vocal baja [a]

En esta el movimiento de elevación de la lengua es muy ligero de tal manera que esta queda ocupando el hueco de la mandíbula inferior.

Letra a [a]

El dorso de la lengua se eleva ligeramente hacia la parte media de la boca; esta es la zona entre el paladar duro y el velo del paladar. La lengua extendida en el hueco de la mandíbula inferior toca con sus bordes los molares inferiores. La punta de la lengua roza la cara interior de los incisivos inferiores. El velo del paladar permanece elevado.

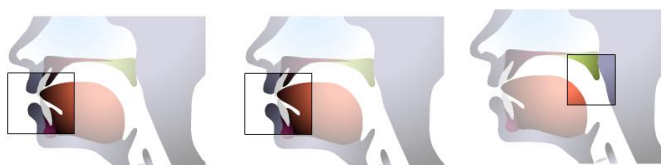
Después de analizar todas estas vocales, se observa claramente en el diagrama y la explicación ofrecida sobre el mismo, que la a (defendida por Tromlitz) es la que más resonancia produce, puesto que, al producirla, apenas se eleva dentro de la boca y deja el paso libre al aire. En el otro extremo se encontraría la i (Lorenzoni o Quantz) que deja un paso muy estrecho y, por lo tanto, una forma en el interior de la boca mucho más angosta y comprimida. La [u] (y la [y], que no es más que una vocal intermedia entre la i y la u española) forman también un paso estrecho al aire – aunque no tanto como en la i – pero más hacia atrás (con el velo del paladar), por lo que la posición de la boca está algo más expandida y resulta más resonante. En las vocales medias, que son la e y la o, o su combinación como pasa en la e inglesa o alemana, la lengua también tiende a “descansar” en la parte baja de la boca (sobre todo en la o) por lo que la resonancia es mayor que en las vocales altas pero menor que en la a.

Por lo tanto, y tras este análisis de las vocales, parece evidente que cuando se quiera obtener más resonancia a la hora de tocar hay que seguir las indicaciones

de Tromlitz mientras que en el polo opuesto están las de los franceses. Esta es una opción válida también, pero devendrá en un tipo de sonido más afilado y menos resonante. Ya se trataron estas cuestiones en el apartado sobre el sonido⁹¹.

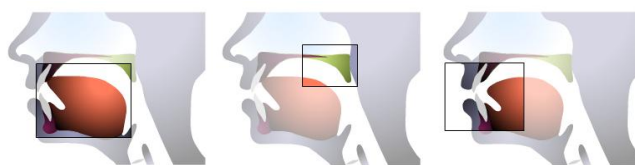
Respecto a las consonantes, la *t* y/o la *d* son la base del picado simple, y podemos llamarlas consonantes activas por el movimiento activo de la punta o ápice de la lengua (aunque, en realidad, en todas las consonantes y vocales se mueve en mayor o menor medida). A nivel funcional hay muy poca diferencia entre ambas salvo en que en la primera el lugar de contacto es ligeramente más adelantado lo que provoca que sea más oclusiva junto con un movimiento de la lengua más ágil. En donde sí que hay diferencia es entre el lugar donde se articulan en Francia (como en castellano) y en Inglaterra o Alemania (en esta nación en menor medida). Véanse los ejemplos de cada:

Sílabas con *t* francesa/española



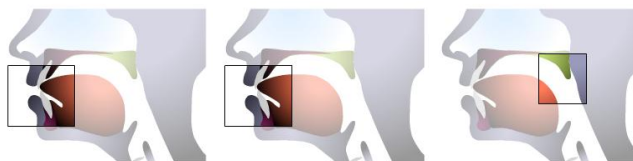
La punta de la lengua toca la cara anterior de los incisivos superiores creando una oclusión completa que interrumpe la salida del aire. Los lados de la lengua se apoyan contra los molares superiores impidiendo también la salida lateral del aire. El velo del paladar permanece elevado.

Sílabas con *t* inglesa/alemana

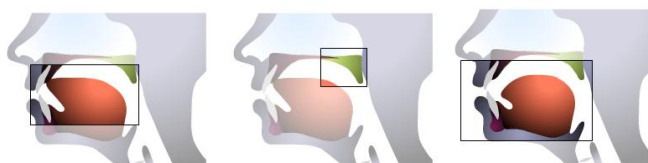


La parte delantera y los laterales de la lengua contactan con los alvéolos. El velo del paladar permanece elevado. La presión que se forma en el aire tras la obstrucción se libera al bajar la lengua produciendo un golpe de aire. La alemana golpea ligeramente más adelante en los alvéolos.

⁹¹ Capítulo 4.1. páginas 94 y siguientes.

Sílabas con d francesa/española

La punta de la lengua toca la cara interior de los incisivos superiores creando una oclusión completa que interrumpe la salida del aire. Los lados de la lengua se apoyan contra los molares superiores impidiendo también la salida lateral del aire. El velo del paladar permanece elevado.

Sílabas con d inglesa/alemana

La parte delantera y los laterales de la lengua contactan con los alvéolos. El velo del paladar permanece elevado. La presión que se forma en el aire tras la obstrucción se libera al bajar la lengua produciendo un golpe de aire. La alemana golpea ligeramente más adelante en los alvéolos.

La posición más adelantada del ataque en la lengua francesa hace que el ataque sea más nítido, de ahí la “mítica” facilidad de los franceses en articular claro y rápido de la que hablan casi todos los tratados anglosajones. Como contrapartida, esta posición más adelantada de la lengua hace que la forma de la boca esté más abocinada y estrecha, por lo que la consecución de una vocal u ó ü, incluso i, es casi obligada. En los ingleses y alemanes, aunque en estos es casi una posición intermedia, no hay tanta claridad en el ataque pero se produce una resonancia mayor en la boca, lo que facilita la articulación en el registro grave, por ejemplo.

La segunda consonante activa en castellano sería la r simple (de tara por ejemplo). Aunque en la actualidad en la mayoría de las regiones francófonas la r es uvular, por lo que se produce con el dorso de la lengua, y en Alemania (también dependiendo de las zonas) es ligeramente uvular aunque no tan marcada como el francés, en la época que es motivo de la presente tesis todos los indicios apuntan a que no era así, sino que era una r apical como la española simple⁹². En inglés no

⁹² Las fuentes más importantes coinciden en esto aunque no se ponen de acuerdo en la época de generalización de la pronunciación actual de la r, aunque parece que nunca fue anterior al siglo XVIII. Lo que sí resulta claro es que tanto en la declamación como en el canto se mantuvo la pronunciación “española” de la r simple por lo que, con casi toda probabilidad, cuando los tratadistas franceses la mencionan es en este contexto. Véanse algunas referencias:

hay ningún tipo de contacto de la lengua con alguna de las partes de la boca, esa es la razón por la que no la utilizan en ningún tratado como sílaba articulatoria.

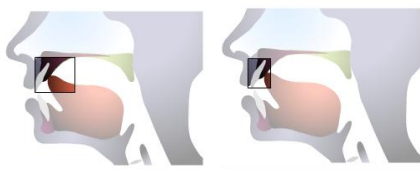
“La /r/ es una consonante vibrante (o líquida). En francés hay diferentes formas de realizarla: la apical o roulé [vibrante] (la punta de la lengua se eleva hacia el paladar vibrando ligeramente contra los alvéolos dentales); la uvular o grasseyé [pronunciación gutural] (la punta de la lengua se apoya contra los incisivos inferiores y las vibraciones son las de la úvula retraída sobre el dorso de la lengua); la /r/ llamada parisina o dorsal (el dorso de la lengua se eleva y el frotamiento se produce en la región velar. La úvula no se repliega hacia delante y no vibra). La /r/ vibrante, de uso común en el antiguo francés (por influencia del latín) desaparece poco a poco a partir del siglo XVII y será sustituida por la /r/ uvular. Sin embargo como la /r/ vibrante es muy clara y sonora, se conservó, por motivos artísticos en el canto y en el habla teatral, pero en la pronunciación corriente es considerada rural o meridional. Subsiste en el Midi de Francia, en Borgoña y en Quebec” (Grevisse, 1994, p.39).

“En diversas regiones de Bélgica pero también en Francia (principalmente en Borgoña) se pronuncia una /r/ llamada *roulé* [vibrante]. Esta pronunciación proviene del latín y subsistió en francés al menos hasta el siglo XVIII” (Pierret, 1994, p.46).

“Sobre la base de todos los indicios existentes, podemos presentar, aunque de manera hipotética, el siguiente escenario:

- Las dos *r* originales en francés son apicales. La *R* “fuerte” es vibrante mientras que la *r* “débil” intervocálica simplemente bate [una vez] [...]
- En el siglo XVII ciertos parisinos tratan de corregir el silbido de la *r* “débil”, bien haciendo las *r* exageradamente *roulés* o precipitando las *r* *grasseyés* en posición intervocálica.
- En un momento que no es posible determinar, la *r* *grasseyé*, que se ha infiltrado en la pronunciación de un gran número de cortesanos, triunfa en la Corte. Esta variante acaba adquiriendo el valor de norma en las conversaciones familiares y se extiende por los principales centros urbanos.
- Sin embargo, la *r* *roulé* se mantiene contra viento y marea en el discurso elevado (en el púlpito, en la abogacía, en el teatro, en el canto) así como en el ámbito rural.
- La *r* *grasseyé*, aunque con tendencia a expandirse, durante mucho tiempo es estigmatizada por los árbitros de la bella pronunciación.”

Finalmente cita el testimonio de Lesaint a fines del siglo XIX en el que sigue defendiendo la pronunciación apical de la *r* tal como perfectamente indicara Molière en el *Burgués Gentilhombre* (S. XVII) (Bettens, 1996-2010).

Sílabas con r española/francesa/alemana [r]

La punta de la lengua se adelgaza para elevarse rápidamente y tocar con sus bordes los alvéolos de los incisivos superiores en un movimiento que es a la vez ascendente y hacia dentro. Los bordes laterales de la lengua hacen contacto con la cara interior de los molares superiores impidiendo la salida del aire por los lados de la boca. El velo del paladar permanece elevado.

Sílabas con r inglesa (no existen)

La lengua se eleva hacia el paladar con forma abombada, pero sin llegar a contactar con él. El velo del paladar permanece elevado.

Por último queda mostrar las sílabas re-activas. Es decir, aquellas que se producen, en general, con la parte trasera del dorso de la lengua, con lo que el movimiento de la lengua es menor que haciendo dos activas seguidas. Es decir, al articular, por ejemplo, una *d* y seguidamente una *g*, la lengua sigue en una posición elevada y se mueve menos con lo que la velocidad que se puede llegar a alcanzar es mucho mayor: al final se produce más un movimiento vibratorio de la propia lengua hacia delante y atrás (en el caso de *dg* o *tk* moderno) o hacia los laterales sobre sí misma (*dad'll* o *tootle*) mientras que en las sílabas activas siempre es un movimiento de golpeo hacia delante.

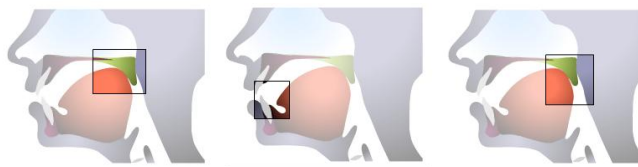
Sílabas con g española/francesa [g]⁹³

La parte trasera del dorso de la lengua se eleva hasta tocar el velo del paladar creando una oclusión completa que interrumpe la salida del aire. La punta de la lengua desciende hasta las encías de los

⁹³ El fonema [g] corresponde a los sonidos *ga, gue, gui, go* o *gu* en castellano, como en *guerra* o *gato*.

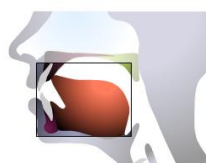
incisivos inferiores. El velo del paladar permanece elevado. El aire aprisionado tras la oclusión escapa por la boca. Las cuerdas vocales vibran.

Sílabas con k española/francesa [k] (doble picado actual)



La parte trasera del dorso de la lengua se eleva hasta tocar el velo del paladar creando una oclusión completa que interrumpe la salida del aire. La punta de la lengua descende hasta las encías de los incisivos inferiores. El velo del paladar permanece elevado. Las cuerdas vocales no vibran. Esta es la diferencia principal con la [g] además de que en la [k] el aire ocluido sale con más violencia que en aquella.

Sílabas con l (como la segunda de dad'll, tootle o diddle)



La punta de la lengua y una parte de la lámina (parte entre la punta y el dorso de la lengua) contactan con los alvéolos en su parte central. La energía acústica irradia hacia los laterales de la oclusión central. El velo del paladar permanece elevado.

Al realizar un patrón articulatorio con la *l*, como en *dad'll* por ejemplo, la lengua ya está en los alvéolos, y al pronunciarla, tras haberse separado de los mismos ligeramente, vuelve al mismo sitio dejando escapar el aire por los laterales. Cuando se vuelve a pronunciar la *d* de nuevo, ya está la lengua allí. Por ello esta articulación es susceptible de poderse realizar tan rápidamente.

Conclusión

Así pues, una vez hecho todo el recorrido por las opiniones de los tratadistas en flauta más reputados en Europa en este período, lo único que queda claro es que no hay unanimidad, al menos entre diferentes naciones.

La mayor diferencia entre las prácticas de dicha época y la actual es la riqueza de sílabas y opciones articulatorias. Como ya se ha comentado en alguna ocasión, el intérprete actual de flauta Boehm, por lo general, se contenta con dos tipos de picado simple: con *t* ó *d* (según el carácter), seguido normalmente de una

vocal oscura para tratar de conseguir más resonancia. Y añadiendo a esta t una k, lo que se llama doble picado (tk) que en su versión más blanda puede derivar en un dg⁹⁴.

La flauta Boehm tuvo grandes dificultades en ser aceptada en su país de origen, precisamente por la pérdida del ideal sonoro al que estaban acostumbrados los músicos, no sólo flautistas, y dentro del que estaban incluidas estas sutilezas articulatorias propuestas por Tromlitz. La rápida acogida que tuvo en Francia también puede tener su raíz en esta simplificación por parte de los flautistas galos respecto a la articulación.

Sin embargo, y aunque el tipo de articulación generalmente establecido en la flauta Boehm está pensado para tocar en salas cada vez más grande, sí es cierto (R. Mather, 1989b, p.59) que la sensibilidad cada vez mayor de los sistemas de grabación reclaman una vuelta a la sutileza y variedad de tiempos anteriores (es decir, al siglo XVIII) que se perdieron con estas salas de concierto de mayores dimensiones.

El paso de siglo (XVIII al XIX) también responde a un cambio importante en lo que respecta a la forma de escribir música. Durante el siglo que finaliza, la libertad del intérprete en todo lo referente a aspectos interpretativos (ornamentos, articulaciones, etc.) se va diluyendo debido al interés de los compositores en dejar por escrito cada vez más indicaciones de todo tipo en la partitura. Es habitual que estos compositores no dejen ya al arbitrio del intérprete pasajes, o movimientos enteros, sin ninguna ligadura como era moneda común cincuenta años antes, por lo que los tratadistas más “modernos” (léase Gunn o los franceses) ya no están interesados más que en reflejar lo que se escribe y advertir al alumno de qué es lo que le puede surgir al interpretar una obra, pero no tanto en cómo debe afrontarlo. También la estructura de las composiciones evoluciona durante este periodo y se refleja en frases y periodos más largos, generalmente simétricos, en contraposición a los grupos y gestos pequeños que son, por ejemplo, habituales en Quantz. Las pautas articulatorias buscarán, en cierto modo, reforzar estas estructuras así como las anteriores consistieron en patrones pensados para reforzar principalmente la estructura de los acentos de estos pequeños motivos. Bien es cierto que las indicaciones de Tromlitz, aunque puedan llegar a ser casi aborrecibles en un principio, están llenas de sentido común (aunque con algunas incoherencias) y son muy enriquecedoras a la hora de interpretar el repertorio con instrumentos que sean réplicas de la época. Si nos referimos al instrumento Boehm, la mayoría de ellas pasarían inadvertidas para el oyente: al torrente sonoro de este instrumento apenas le afectan sílabas como dad'll o ra, aunque en ciertos contextos pueden ofrecer un color distinto a pasajes rápidos al hacerlos sonar como algo intermedio entre lo enteramente ligado que propugnan los franceses y el doble picado

⁹⁴ Véase la diferencia entre ambos en los diagramas anteriores.

mecánico y homogéneo (tk) de la actualidad. La misma sílaba ra bien combinada con ta o da, o como enlace para dar mayor fluidez a los pasajes de doble picado apenas es utilizada hoy en día en la flauta Boehm con lo que se pierde un elemento interesantísimo a la hora de abordar la articulación de ciertos pasajes. No hay que perder nunca de vista que, aún en la música de esta época, la retórica es la base del fraseo y organización de la música y, dentro de este contexto, la articulación y su función estructural a la hora de organizarla es de vital importancia. La jerarquía entre ataques es necesaria para destacar o nublar lo importante y lo pasajero respectivamente. Por ejemplo, la idea tan presente en todos los tratadistas de notas buenas (intrínsecamente largas) y notas malas (o cortas), también proveniente de la retórica, queda prácticamente anulada con los estándares de articulación actuales en el instrumento Boehm. Como apunta Vester (1999, p.45), lo que hoy en día parece al intérprete ser algo superficial, un procedimiento meramente técnico más, tiene un significado mucho más amplio en las ideas del contexto del siglo XVIII acerca de la estructura musical y la expresión. Aquí es donde entran en juego todas estas combinaciones fascinantes que facilitan sobremanera este trabajo. De ahí que Tromlitz, cuando habla de las excepciones en el picado simple, sea siempre muy cauto a la hora de recomendarlas, puesto que advierte del cambio en la expresión de un pasaje y de hecho lo es. En sus propias palabras, ¡pruébese y se verá si se está en lo cierto o no!

Personalmente considero que la vocal idónea que se debería utilizar en mayor medida sería la a por todo lo anteriormente expuesto respecto a la resonancia de las cavidades de la cabeza. Esto no impide la posible utilización en momentos puntuales de otro tipo de vocales para buscar algún efecto sonoro, especialmente en las posiciones de horquilla⁹⁵, en las que hay que ser mucho más prudente con la utilización del aire y con las que, por término general, es beneficioso buscar alternativas para tratar de alcanzar un sonido más homogéneo con el resto. Hay que decir también que en gran parte de los pasajes rápidos en los que se utilice, en sucesión, cualquiera de las posibilidades presentadas, la vocal realmente desaparece tras la primera sílaba con lo que estos se convierten en dd'lldd'll (que en realidad acaba siendo dlldl), tltl, dgdg, etc.

Respecto a las consonantes, al referirnos al picado simple hay bastante consenso en la utilización de la t en movimientos vivos y d en tempos más calmados. Sobre el lugar en el que se habría de golpear en ambas, sugiero siempre lo que sea más natural a quien lo utiliza según su idioma, en mi caso en los alvéolos del paladar tras los dientes superiores. Pero, al igual que ocurre con las vocales, el hacerla en otros posibles lugares siempre enriquecerá la interpretación.

⁹⁵ Se supone que en flautas que no dispongan de las llaves que las eliminan.

En donde ya puede haber más controversia es en la combinación de notas sueltas en tempos moderados en los que aún no sea necesario algún tipo de doble picado. En general, la tendencia de los compositores en el final de siglo es detallar mucho más las articulaciones que en las décadas precedentes. Por ello, la mayoría de tratadistas nos muestran las posibilidades de agrupación que pueden existir al articular grupos de escalas o arpeggios: de dos en dos, dos picadas y dos ligadas, una suelta y tres ligadas, etc. Tromlitz muestra unas reglas para cubrir estos casos pero, como ya se ha observado, cae también en incoherencias. Además, muestra luego unas excepciones que son tan numerosas casi como las propias reglas, pero nunca nos dice en qué momento se deberían utilizar unas u otras. Se sobreentiende que la regla siempre ha de prevalecer pero, entonces, ¿cuándo utilizar la excepción? Este punto no nos lo aclara, simplemente se limita a considerar las excepciones como variaciones u ornamentos libres de la melodía. Así pues, cuando la articulación provenga del propio compositor no albergaría ninguna duda, puesto que todos coinciden en que siempre hay que tratar de transmitir el concepto o idea de aquel. Y en el caso de que no se nos indique nada, optaría por seguir las normas de Tromlitz pero no de una manera demasiado rigurosa, puesto que, la propia tarea de utilizar las excepciones como alternativas, nos ofrecerá una mayor riqueza y variedad en la interpretación.

Respecto a los pasajes en los que, debido a su elevada velocidad, no sea factible realizar una articulación simple habría que entrar a valorar diversas posibilidades:

- En primer lugar, la ejecución de los mismos en legato. Esta es la tendencia que marcan los tratadistas franceses y, por tanto, es perfectamente válida.
- En segundo lugar, la aplicación de algún tipo de doble picado. Dentro de estos se podrían valorar tres tendencias que, en mi opinión, serían las que ayudarían mejor a que dichos pasajes fluyeran de una manera más armoniosa y brillante: dl, dr y dg en sus versiones consonánticas reducidas.

La combinación dl me parece la que produce mayor ligereza en la articulación y que es susceptible de ser tocada más rápido. Tiene un inconveniente serio, en mi opinión, que es su falta de claridad. Es decir, a corta distancia es perfectamente perceptible, pero en lugares donde la resonancia sea un poco mayor se pierde en gran medida su efecto. Otra inconveniencia que presenta es que la lengua tiende a cansarse pronto debido a que trabaja muy seguido. Por ello, la opción de Tromlitz de enlazarla con la consonante r (recordemos su *tad'lldarad'llda* en los grupos de tres notas, por ejemplo) me parece magnífica, puesto que al realizar esta la lengua cambia su posición en la boca y en cierto modo, se relaja momentáneamente. Cuando hay saltos me decantaría siempre por las normas de Tromlitz puesto que de no hacerlo, la articulación aún se emborronaría más.

También me parece muy interesante aplicar la combinación dr (o tr en su versión más “dura”) en pasajes rápidos. Bien es cierto que el mezclar ambas consonantes podría observarse también como una opción en el picado simple, como se ha analizado en la discusión precedente, pero precisamente por la alternancia en el movimiento de la lengua, puede funcionar perfectamente como una articulación realmente ágil. No es susceptible de ser tocada en pasajes tan rápidos como dl, pero es más clara y sigue mostrando una pequeña desigualdad entre las notas tocadas con cada una de las consonantes. Gunn es el único que hace mención a esta articulación – bien es cierto que en su versión adaptada al inglés – como tercera vía novedosa que “robó” de un flautista continental⁹⁶. En general es aplicable a toda la música barroca y a la mayoría de la música de final de siglo, salvo quizá algunas excepciones como los pasajes del primer movimiento de la sonata “Hamburger” de C.P.E. Bach que será analizada más adelante y alguna otra de esta época manierista cuyos pasajes extremadamente virtuosísticos son sólo abordables con dl o haciéndolos enteramente ligados.

Por último lugar debo hacer mención de la forma dg, denigrada con ahínco tanto por Devienne como por Peraut pero que, sin duda, es el germen de lo que es el doble picado en la actualidad. Este tipo de articulación ya combina la articulación del ápice de la lengua con el dorso por lo que es con la que se puede alcanzar una mayor velocidad de las tres. Parece claro que en la época objeto del estudio de la presente tesis aún no es una articulación establecida de manera general porque no hay referencia de ella ni en el Reino Unido ni en Alemania. Pero sí que debió de ser usada ya en Francia, al menos, dada la vehemencia con que es rechazada por los autores citados, y será algo habitual en los tratados del siglo XIX. El efecto producido por esta articulación es mucho más simétrico que con cualquiera de las otras dos y es por ello, junto con la gran velocidad que se puede llegar a alcanzar con la misma, que se impuso poco a poco en el nuevo estilo homogéneo y virtuosístico del Romanticismo.

Al hablar de estas articulaciones dobles para pasajes rápidos he obviado conscientemente las que están compuestas también por la consonante t. Cualquiera de las tres combinaciones que sugiero podría utilizarse también con ella – es decir tl (*tootle* de los ingleses), tr y tg (que devendría en el actual doble picado tk) – pero considero que siempre serán algo menos fluidas aunque más clara la nota que lleva la t. De este modo también serían más asimétricas y, en este período, la búsqueda de una igualdad entre las notas rápidas es cada vez mayor como se ha podido apreciar a lo largo del estudio. No obstante, la introducción de la t dentro de una de estas articulaciones para destacar alguna nota concreta que deba serlo por alguna razón es siempre recomendable. Habrá algún ejemplo de esto en los casos mostrados a continuación.

⁹⁶ Véase p.160.

En resumen, me inclino por las dos primeras propuestas, es decir *dl* y *dr*, como elección ideal a la hora de abordar los pasajes rápidos sin ligaduras dentro del repertorio de este período a caballo entre el Barroco y el Romanticismo.

A continuación se presentan algunos ejemplos ilustrativos de la aplicación de las diferentes posibilidades silábicas como guía para articular:

[6] **Articulación 1.** Escúchese este ejemplo en la pista [6] del CD en el Anexo II.

[illegible]

(Stamitz, 1974, p.10)

En este *Allegro* de Stamitz se pueden observar cuatro casos que aparecen comúnmente en la literatura. El más presente es el de las notas con puntillo; se aplicaría la octava regla de Tromlitz⁹⁷ para resaltar el carácter alegre del movimiento y dar continuidad a la sucesión del motivo corchea con puntillo-semicorchea. Lorenzoni también coincide en este tipo de articulación.

Otro caso es el de las notas con un puntito encima, se deben hacer cortas por lo que se pronuncia *tat* para, con este adelantamiento de la *t* de la siguiente sílaba, cortar la nota anterior y crear más espacio entre esta y la siguiente, según la primera regla, décimo apartado.

En la segunda negra del segundo compás aparece, solamente una vez, el motivo de dos corcheas con puntito bajo una línea de ligadura. En este caso, en la segunda se pronuncia levemente una h sin llegar a articularse. Véase a este respecto la tabla de Lorenzoni.

Por último, en las escalas de semicorcheas al final del extracto, el propio autor ha escrito sendas ligaduras sobre cada grupo de ocho, a la manera en la que los franceses preferían realizar la articulación de este tipo de pasajes.

⁹⁷ Siempre que me refiera a las reglas de Tromlitz, y para facilitar la lectura, tomo como referencia la Tabla 2, agregada al principio de esta sección.

En otro orden de cosas, he decidido sistematizar el comienzo de cada compás con ligadura con ta para resaltar la primera parte de cada uno de ellos y fortalecer el sentimiento rítmico del cuaternario. He seguido, sin embargo, las ideas de Tromlitz en el comienzo de las tres ligaduras del segundo compás, por ejemplo, alternando ta, da y ra para dar mayor fluidez a dicho pasaje.

[7] **Articulación 2.** Escúchese este ejemplo en la pista [7] del CD en el Anexo II.

Allegro assai

f tat_at_at_a_a tat_a_a tat_aa tat_at_at_a tat_aa tat_a_a tat_at_at_a sim.

ta_a ra_a da_a raa tat_at_a_a ta da p sim.

f tat_aa ta_a tat_at_aa ta_a tatat_aa ta_a tat_at_aa

ta tat_aa ta_a ra_a da_a ra_a daa raa da_a ra_a da_a ra_a da ta d'llda d'll dad'lldad'll sim.

dara dad'lldad'lldad'll sim.

(Tromlitz, 1976, Partita en mi m, p.22)

En este segundo ejemplo de la quinta Partita de Tromlitz (*Allegro assai*) vuelven a aparecer las corcheas con puntito encima, muy cortas, para realzar el carácter vivo del movimiento. Se vuelve a aplicar tat, como en el ejemplo anterior, siguiendo el décimo apartado de la primera regla.

Sin embargo, en contraposición con estas, aparecen corcheas sin punto contrastantes con aquellas y que además son pequeñas subidas por terceras a la nota larga (compases 8, 18 y 25-28). En este caso, la segunda de cada dos se articula con a (segunda regla) y, para dar mayor fluidez, la ta se alterna con ra y da (cuarta regla).

En los últimos pasajes de semicorcheas se aplica el doble picado dad'll de manera general salvo en la primera negra del último pentagrama donde, para evitar el salto he incluido ra para igualarlo mejor con los grados conjuntos.

[8] **Articulación 3.** Escúchese este ejemplo en la pista [8] del CD en el Anexo II.



(Íbid., p.23)

Para proseguir el estudio de la articulación me he decantado por el siguiente movimiento de la susodicha Partita ya que, al ser un tema con variaciones, aparte de mostrarnos en cierta medida desde el punto de vista del propio Tromlitz la manera de variar una melodía simple, nos sirve para diferenciar cada variación también desde el punto de vista articulatorio. Solamente he utilizado la primera parte del *Menuetto* ya que es suficiente para mostrar lo citado.

En el tema utilizo dos ta para las dos primeras negras así como para la primera del segundo compás en aras de una claridad rítmica (primera regla). Después he aplicado la segunda regla en todos los casos que así lo requieren, es decir dos figuras iguales en las que la segunda lleva a salvo en el tercer compás en donde me he decantado por ra para dar algo más de variedad con los siguientes donde siempre liga las dos últimas negras de cada compás. En el resto, como es habitual, se ha aplicado la alternancia ta-da-ra (cuarta regla).

[9] **Articulación 4.** Escúchese este ejemplo en la pista [9] del CD en el Anexo II.



(Íbid.)

En esta primera variación del tema se vuelve a utilizar de manera casi sistemática la cuarta regla (alternancia ta-ra-da) salvo en el tercer compás debido al enorme salto de décima (primera regla, octavo apartado) y en el último para que resulte más conclusivo.

[10] **Articulación 5.** Escúchese este ejemplo en la pista [10] del CD en el Anexo II.



(Íbid.)

En esta variación las ligaduras ya limitan la articulación de los tresillos que en este caso se ha buscado que, para dar mayor uniformidad, sean articulados siempre con ra (con la alternancia ta-ra-da de nuevo). En los puntillos se mantiene la nota con ha sin enfatizar demasiado para que no suene acentuado tal como reza la décima regla.

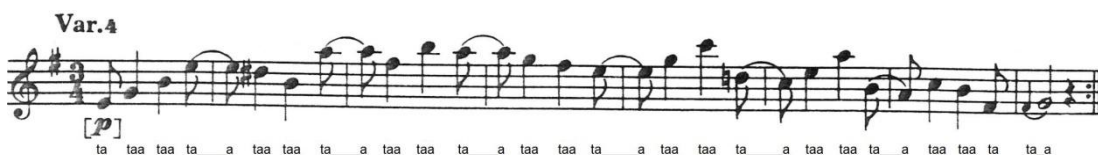
[11] **Articulación 6.** Escúchese este ejemplo en la pista [11] del CD en el Anexo II.



(Íbid.)

En este caso se ha optado por articular siempre con ta los saltos de los compases 1, 3 y finales (primera regla, octavo apartado) y el resto según la cuarta regla. En los compases 5 y 6, para mantener la idea de bajo, se han articulado dos consonantes seguidas (ra-da) en las corcheas tercera y cuarta de cada uno tratando de igualarlos con la idea de la ligadura que el propio Tromlitz escribe en el penúltimo compás.

[12] **Articulación 7.** Escúchese este ejemplo en la pista [12] del CD en el Anexo II.



(Íbid.)

En este ejemplo no hay duda en cuanto a la consonante que se debe utilizar dado que, al ser síncopas, siempre se articulan con *ta* (decimotercera regla). La duda nos asalta respecto a la acentuación de la vocal o segunda corchea de cada negra. Según la regla antedicha debería ser *tāā* (es decir, acentuada la segunda) pero el resultado acaba resultando cargante y se pierde un poco la fuerza rítmica de la síncopa. Por lo tanto, se podría también escoger la excepción número 7 para realizarla. En la grabación me he inclinado por acentuar ligeramente la corchea buena de cada negra para seguir la regla y tratar de ser consecuente con el resto de ejemplos.

[13] **Articulación 8.** Escúchese este ejemplo en la pista [13] del CD en el Anexo II.

Var.5

ta_a da ra_a da ra_a da ra_a da ra_a da ra sim.
da ra_a da da_a da da_a da ra_a da da_a da da_a da ra_a da ra_a da ra_a da ra_a da da

(Íbid., p.24)

En esta quinta variación aparece la agrupación de tresillos de manera continua. Como la velocidad es moderada es conveniente aplicar la novena regla (*taadaraada*) que, a fin de cuentas, viene a ser como el ligar dos y una que propugnan los franceses, con la salvedad de la *ra* de Tromlitz que siempre acaba dando mayor fluidez al pasaje como se ha comentado repetidamente. Cuando hay saltos (segundo pentagrama) se ha seguido también esta regla en estos casos particulares, es decir, repetir dos consonantes, para marcar bien el bajo respecto al acompañamiento armónico.

[14] **Articulación 9.** Escúchese este ejemplo en la pista [14] del CD en el Anexo II.

Var.6

ta_a ta da_a ta ra ta_a ta da_a ta ra ta_a ta da_a ta_a ta da_a ta_a ta_a ta_a

(Íbid.)

Esta variación probablemente es la menos interesante desde el punto de vista articulatorio. En general, las figuraciones en ritmo lombardo ligado van con

ta para salvar los saltos así como los principios de compás. Tras el grupeto, realizado a la manera de Tromlitz como se verá en la siguiente sección de ornamentación, he articulado con da para mantener la continuidad de la frase.

[15] **Articulación 10.** Escúchese este ejemplo en la pista [15] del CD en el Anexo II.



(Íbid.)

En esta última variación, la más virtuosística en donde las figuras son semicorcheas, se ha optado por la variante de doble picado formada por las sílabas dara (defendida como tal por Gunn como se ha discutido anteriormente) todo el tiempo salvo en los dos últimos compases para salvar el salto y clarificar el arpeggio de Sol Mayor al final.

[16] **Articulación 11.** Escúchese este ejemplo en la pista [16] del CD en el Anexo II.



(Lluge, 1940, p.1)⁹⁸

El primer movimiento de esta sonata del compositor español Lluch⁹⁹, *Prestaello*, está plagado de tresillos de semicorchea con alguna otra figura intercalada de vez en cuando a una velocidad elevada. Siguiendo las indicaciones de Tromlitz habría que utilizar la articulación prescrita para estos casos, es decir, tad'lldarad'llda.

⁹⁸ Aunque parece claro que fue compositor español, en la edición utilizada, bastante antigua ya, aparece con grafía italiana, Fillippo Lluge, y en otros lugares como Ruge.

⁹⁹ Esta sonata fue compuesta por Felipe LLuch en 1803 por encargo de don Carlos Gutiérrez de los Ríos, VI Conde de Fernán Núñez, nombrado por Carlos III embajador en Lisboa en 1778. Consta de tres movimientos: *Prestaello*, *Piacevole* y *Presto*. (Valverde Madrid, 1991, p.27).

[17] **Articulación 12.** Escúchese este ejemplo en la pista [17] del CD en el Anexo II.

The image displays a musical score for a piece by C.P.E. Bach, likely from his "Sonata 'Hamburger'". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features a complex rhythmic pattern with various articulations and fingerings. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The articulations are indicated by letters and symbols: 't' for tongue, 'd' for down-bow, 'l' for up-bow, 'sim.' for staccato, 'for.' for forte, 'hat' for a specific articulation, and 'ra' for a specific articulation. The fingerings are indicated by numbers 1 through 6. The score is written in a style that is typical of the 18th century, with a focus on technical virtuosity.

(Bach, 1786, p.1)

Este pasaje pertenece al primer movimiento, *Allegretto*, de la conocida Sonata "Hamburger" de C.P.E. Bach. En él se intercalan pasajes virtuosísticos de fusas entre los temas en figuraciones más largas. La elevada velocidad a la que han de interpretarse no dejan casi lugar a elucubrar y básicamente se ha de utilizar la articulación más rápida del período, esto es, *dad'll* (en la partitura he optado por escribir su abreviación, *tldl*, por problemas de espacio).

A continuación aparece otro de los temas en semicorcheas que se podría articular como se señala (obsérvese la articulación de la nota larga ligada a otra del mismo nombre que es la primera de un tresillo, *hat*, según la duodécima regla de Tromlitz).

Para la articulación de los tresillos he optado por la articulación que Tromlitz propone para dichas figuraciones en tiempos no demasiado rápidos (*taadaraada*, regla 9ª, incluyendo el caso de las notas más importantes y que van marcando la melodía que he articulado con ta como también reza dicha regla). No obstante, se podría haber optado también por articular estos tresillos con *tad'lldarad'llda* como en el ejemplo anterior de Lluch dado que su velocidad admite también dicho tipo de articulación.

[18] **Articulación 13.** Escúchese este ejemplo en la pista [18] del CD en el Anexo II.



(Íbid., p.2)

En estos pasajes de la segunda parte del *Allegretto* se comienza con un salto de octava, por lo que he repetido una consonante oclusiva para marcarlo y seguir a partir de la tercera con el típico *dl*. En el último pasaje de fusas, se encuentra “escondida” una progresión melódica Do'''-Re#'''-Mi'''-Fa# (esta ya semicorchea) por lo que hay que alterar ligeramente la articulación estándar del doble pronunciando una *t* para destacar más dichas notas y ajustando consecuentemente la continuación del doble cuando no cae en parte buena (sólo en la primera, Do'''). En general, podría haber optado por utilizar la articulación *dr* como hice en el ejemplo [15] pero, al menos en mi caso, no soy capaz de darle tanta velocidad como con *dl*.

Respecto a la articulación de las notas con punto encima o raya vertical he seguido las indicaciones de Tromlitz en su primera regla aunque en el penúltimo

compás del ejemplo no está muy claro si son puntos o rayas las que aparecen escritas.

4.4. Ornamentación.

Los ornamentos son adornos y embellecimientos de una melodía; si son usados con prudencia hacen que se vuelva más agradable, variada y fluida. Estos ornamentos son necesarios y no pueden ser obviados. Si el compositor ya ha surtido su melodía con abundancia de ellos, entonces el intérprete debe ser muy parco y cuidadoso en su aditamento, para no causar más daño que beneficio. Estos ornamentos pueden ser *esenciales* o *libres*¹⁰⁰. Los ornamentos esenciales, que son la sal de la melodía, no pueden ser omitidos y son, por tanto, imprescindibles. Se representan por medio de pequeñas notas antes o entre las notas [principales], o a través de signos sobre éstas; o, incluso, escritos con notas convencionales incluidas en la medida de diferentes formas. [...] Los *ornamentos libres*, que no son otra cosa que *una nota que se divide en varias*, a menudo han sido escritos por el propio compositor, o son realizados por el intérprete, si tiene capacidad para ello. Si no es así, es mejor que se toque simplemente lo que el compositor ha escrito.

Con estas palabras comienza Tromlitz (1791) el décimo capítulo (primer párrafo) del *Unterricht* y, en ellas, no se hace más que reflejar y resumir el sentimiento general hacia esta cuestión por parte de los músicos del siglo XVIII. Probablemente, la historia de la ornamentación es tan antigua como la del propio canto. La necesidad de jugar con el material musical y de manipular una melodía alegremente cambiando su ritmo interno o añadiéndole nuevos sonidos debe surgir de algo profundamente instintivo en el ser humano puesto que se encuentran manifestaciones de esto en toda época y cultura (Neumann, 1983, p.27). El hecho de ornamentar una melodía es, pues, algo inherente a la interpretación de la música desde sus inicios y parte fundamental de lo que hoy llamamos estilo durante todo el siglo que nos ocupa. Durante toda la época barroca la ornamentación jugó un papel primordial en todas las artes, una exuberancia contrapuesta a la restricción, simplicidad y balance clásico del estilo anterior, el Renacimiento. Es precisamente en la época motivo del presente estudio cuando paulatinamente se va perdiendo el interés por esta práctica por parte del intérprete debido, principalmente, a una vuelta a los valores clásicos.

En el caso del *Unterricht*, su autor todavía mantiene la división entre los ornamentos que ya había propugnado Quantz, es decir, esenciales y libres. Los primeros provienen de la tradición francesa de principios de siglo y ya aparecen reflejados en el tratado de Hotteterre (1707, ps.28-34). Los segundos, de la tradición o estilo italiano. Lo que hicieron los alemanes fue compendiar lo que

¹⁰⁰ Me he inclinado por utilizar la denominación de *libres* al aplicarlo a los ornamentos que se dejan al libre albedrío del intérprete, y que ya se ha utilizado en alguna traducción al castellano (como la realizada por J.P.Franze de la *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI al XVIII* de Hans-Martin LINDE) para tratar de generalizar esta terminología. En traducciones a otros idiomas también se utiliza el equivalente a *discrecionales* o *facultativos*. Otra opción podría ser *voluntarios*.










mejor se ajustaba a su propia tradición de cada estilo. El primer tratadista alemán que describió con detalle esta práctica fue Quantz, y Tromlitz, como en tantas otras cuestiones, lo tomó como modelo para formatear su disertación sobre la misma. No obstante, es moneda común en la tratadística alemana para cualquier instrumento o el canto, el describir con gran detalle la manera de ornamentar en cada período como parte fundamental de la formación de los intérpretes, baste mencionar a C.P.E Bach (1753), L. Mozart (1756), D.G. Türk (1789) o J.A. Hiller (1780) por citar a alguno de los más importantes. Tromlitz dedica nada menos que cuatro capítulos – sobre un total de quince – a las diferentes posibilidades de variación o aportación del instrumentista a la música ya escrita:

- el décimo, a los ornamentos esenciales.
- el undécimo, a los trinos.
- el duodécimo, a las fermatas y cadencias
- el decimocuarto, a los ornamentos libres.












Aunque globalmente es algo menor el número de páginas que dedica a esto en relación a la articulación, está claro que es uno de los ámbitos que más le preocupan. Sin embargo, y como ya ocurriera con aquella, el tratamiento que se le da a la ornamentación en el resto de métodos es mucho más exiguo que el de Tromlitz. Se irán analizando, pues, los diferentes aspectos referentes a los adornos u ornamentos en cada tratado en el orden en que Tromlitz lo hizo.

4.4.1. Ornamentos esenciales






Como se ha visto en la cita anterior del *Unterricht*, los esenciales son imprescindibles, la sal de la melodía. En la siguiente tabla se resumen los diferentes tipos que expone Tromlitz:




ADORNO	ESCRITURA	REALIZACIÓN
<i>Bebung</i> o <i>Flattement</i> ¹⁰¹ (vibrato de dedo)	Sobre las notas largas, aunque no es aplicable a todas.	Cubriendo con un dedo inferior al último agujero abierto desde un cuarto hasta completamente. Tratar de evitar hacerlo con el pecho.
<i>Vorschlag</i> (apoyatura larga)	<p>e)</p>  <p>f)</p>  <p>g)</p>  <p>m)</p> 	<p>Siempre toman el valor de la mitad de la figura a la que van ligadas o de dos tercios si aquella lleva puntillo:</p>  <p>En este caso, toma el valor de la figura más larga de las dos ligadas:</p> 
<i>Vorschlag</i> (corto) <ul style="list-style-type: none"> • Simple • Retardos 	<p>q)</p>  <p>r)</p>  	<p>Sobre el pulso, al mismo tiempo que la nota a la cual van ligadas.</p> <p>En este tipo de retardos hay que ejecutar la apoyatura corta para que la disonancia no se convierta en consonancia o aparezca sin preparación. Las disonancias que pueden llevar una apoyatura delante son: la séptima, la quinta disminuida, la cuarta aumentada y la segunda.</p>



¹⁰¹ Se ha utilizado la expresión francesa, *flattement*, por ser mucho más utilizada en lengua castellana.















<p>• De paso¹⁰²:</p> <p>• Tras cesuras:</p>	<p>w)</p>  <p>c)</p>  <p>f)</p> 	<p>x)</p>  <p>d)</p>  <p>e)</p>  <p>g)</p>  <p>Considera ambas apropiadas en los movimientos lentos pero la segunda, e), mejor en los rápidos. Se ha de guiar uno por el contenido de la melodía antes de escoger una u otra.</p> <p>Este tipo de <i>Vorschlag</i> es el único que toma el valor de la nota precedente (junto a la versión d) del anterior). Se le podría quitar valor a la que va ligada, pero empeoraría el carácter.</p>
<p><i>Nachschlag</i> (posterior)</p> <p>• De una nota:</p> <p>• De dos notas:</p>	<p>h)</p>  <p>i)</p>  <p>k)</p> 	<p>Formas en la que pueden aparecer escritas y su realización en el compás siguiente, ejemplos h) e i).</p> <p>l)</p>  <p>Dentro de esta variante, está el <i>Nachschlag</i> de dos notas como terminación de un trino, que se tratará en dicho apartado.</p>

¹⁰² A esta ornamentación, Hotteterre (1707) en sus *Principles de la flûte traversière*, la denomina *coulement*.

<p><i>Schleifer</i> (apoyatura doble desde la tercera, superior o inferior)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Movs. vivos: • Cantábile: 	<p>m)</p>  <p>n)</p> 	<p>Las dos notitas caen sobre el pulso tomando su valor de la nota posterior a la que van ligadas, al contrario del ejemplo anterior de apoyatura posterior de dos notas.</p> <p>o)</p> 
<p><i>Anschlag o Doppelvorschlag</i> (apoyatura doble):</p> <ul style="list-style-type: none"> • Con puntillo en la primera: 	<p>p)</p>  <p>q)</p> 	<p>r)</p>  <p>t)</p>  <p>La primera nota de la apoyatura es la anterior a la real y la segunda, la superior.</p>
<p><i>Doppelschlag</i> (grupeto)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Libre o con nota precedente corta (3 notas): • Tras apoyatura larga (4): • Entre dos figuras iguales (4): • Si la primera lleva puntillo (4): 	<p>u)</p>  <p>x)</p>  <p>y)</p>  <p>z)</p> 	<p>w)</p>  <p>x)</p>  <p>y)</p>  <p>z)</p> 

<ul style="list-style-type: none">• Entre grados disjuntos (4):	<p>a)</p>  <p>c)</p> 	<p>a)</p>  <p>Ejemplo de cómo afectan las alteraciones accidentales a las notas que componen el grupeto, tal como se escriben y ejecutan.</p>
---	---	---

<p><i>Pralltriller</i> (trino corto) y <i>Schneller</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • De dos notas: • De cuatro notas: • Precedido de una nota buena: • Tras una apoyatura: • En una fermata tras apoyatura: • Pasajes descendentes por grados conjuntos: <p><i>Schneller</i>:</p>	 <p>Examples of musical notation for Pralltriller and Schneller in the first column, including various rhythmic patterns and trills.</p>	 <p>Examples of musical notation for Pralltriller and Schneller in the second column, including various rhythmic patterns and trills.</p> <p>Básicamente, el <i>Schneller</i> es idéntico al <i>Pralltriller</i>, con la salvedad de que este se representa con un símbolo y aquel con las notitas pequeñas escritas y suele ir precedido de una apoyatura superior.</p>
--	--	---

<p>Mordente</p> <ul style="list-style-type: none"> • Corto¹⁰³/Largo: • Largo con apoyatura: • En pasajes ascendentes cae sobre la nota mala: 	<p>t)</p>  <p>y)</p>  <p>aa)</p>  <p>aa)</p> 	<p>u)</p>  <p>z)</p>  <p>bb)</p>  <p>bb)</p> 
<p>Battement</p> <ul style="list-style-type: none"> • Corto • Largo 	<p>aa)</p>  <p>bb)</p>  <p>c)</p> 	<p>Es idéntico al mordente corto.</p> <p>Se diferencia del mordente largo en que este comienza por la propia nota, mientras que el <i>battement</i> lo hace desde un semitono inferior.</p>
<p>Forte-piano; crescendo-diminuendo</p>	<p>Un poco adagio.</p> 	<p>Todo lo referente a la dinámica está incluido dentro de los ornamentos esenciales.</p>
<p>Durchziehen (glissando)</p>	<p>e)</p>  <p>f)</p> 	<p>Aunque no es demasiado partidario de este ornamento lo incluye por estar de moda. Ofrece estos dos ejemplos que se realizan cubriendo gradualmente los agujeros para pasar de una aguda: Sol'' en e) y La'' en f) a otra grave (Mi'' y Fa#'' respectivamente) de manera continua como se podría hacer en un instrumento de cuerda. Obviamente no es realizable en todas las notas. También puede ser ascendente.</p>

¹⁰³ En palabras del propio Tromlitz, Quantz (1752, Capítulo Octavo, Párrafo *15*) llama a los mordentes cortos *battement*, por lo que al llegar a estos – siguiente ornamento esencial – Tromlitz se remite al mordente corto.


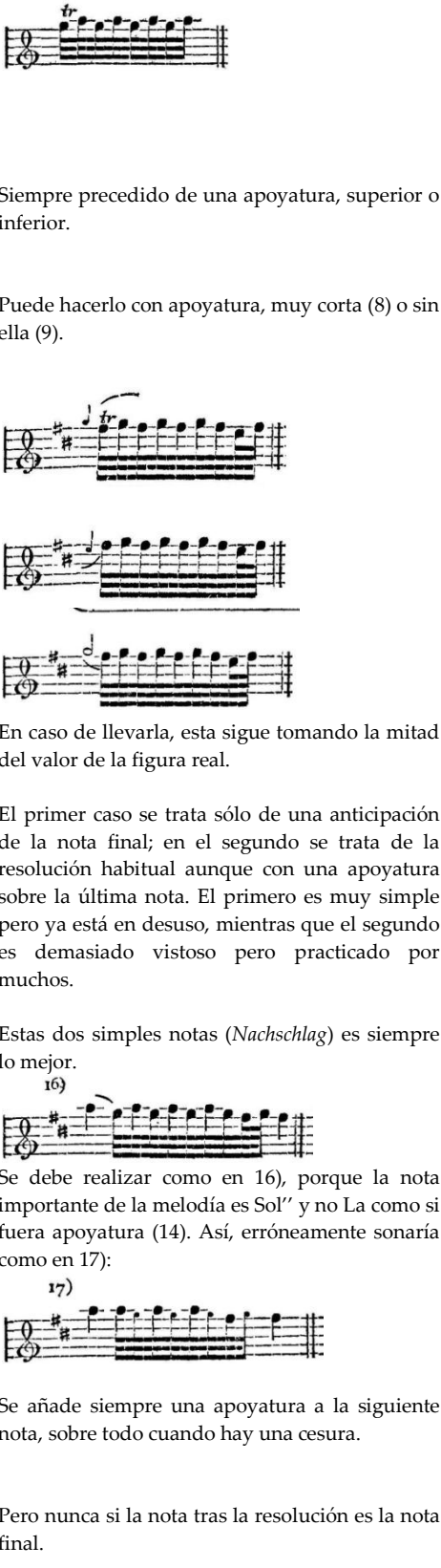
<p>Trino</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación: • En el transcurso de una melodía: • Al principio: • Resolución: • Apoyatura/ nota real previa: • Tras la resolución: 		 <p>Siempre precedido de una apoyatura, superior o inferior.</p> <p>Puede hacerlo con apoyatura, muy corta (8) o sin ella (9).</p> <p>En caso de llevarla, esta sigue tomando la mitad del valor de la figura real.</p> <p>El primer caso se trata sólo de una anticipación de la nota final; en el segundo se trata de la resolución habitual aunque con una apoyatura sobre la última nota. El primero es muy simple pero ya está en desuso, mientras que el segundo es demasiado vistoso pero practicado por muchos.</p> <p>Estas dos simples notas (<i>Nachschlag</i>) es siempre lo mejor.</p> <p>Se debe realizar como en 16), porque la nota importante de la melodía es Sol'' y no La como si fuera apoyatura (14). Así, erróneamente sonaría como en 17):</p> <p>Se añade siempre una apoyatura a la siguiente nota, sobre todo cuando hay una cesura.</p> <p>Pero nunca si la nota tras la resolución es la nota final.</p>
--	--	--

Tabla 6. Ornamentos esenciales en Tromlitz (1791)

Como se puede apreciar en la tabla anterior, Tromlitz distingue doce tipos de ornamentos esenciales entre los que se encuentran aspectos como, por ejemplo, el vibrato o las dinámicas que hoy en día son, simplemente, componentes esenciales del sonido, lo cual puede resultar extraño para el lector actual. Resulta interesante resaltar este hecho, puesto que cuando estos elementos, omnipresentes en la mayoría de interpretaciones actuales, aparecen dentro del apartado de los ornamentos – eso sí, esenciales – prueba su excepcionalidad, lo cual debería reflejarse, cuando menos, en una mayor cautela a la hora de aplicarlos en la interpretación de la música del período.

Dentro de estos adornos esenciales, algunos se representan por medio de símbolos mientras que otros lo hacen con notas de adorno más pequeñas que las reales. En aras de una mayor claridad a la hora de explicarlos, se observa que Tromlitz “traduce” ambos tipos siempre a lo que sería su ejecución real. Esta exhaustiva determinación por tratar de atar hasta el último cabo a la hora de ejecutar los ornamentos es encomiable, puesto que en la mayoría de tratados publicados durante el siglo XVIII, se observa que la traslación de la sutileza de un ornamento al papel es harto difícil y, por tanto, esta plasmación por escrito no puede ser más que una referencia. En la obra de Neumann (1983, ps.10-12) se pueden leer una gran cantidad de opiniones de tratadistas de todo el siglo XVIII a este respecto.

De todos modos, la tendencia respecto a la ornamentación del resto de métodos estudiados es bien diferente a la de Tromlitz.

Lorenzoni en su *Saggio* dedica tres capítulos a la ornamentación (de un total de dieciséis), concretamente el XIII: *Delle Appoggiature, ed altri piccioli adornamenti* (“Sobre la apoyatura y otros pequeños adornos”), dedicado a los ornamentos esenciales; el XIV: *De’ Trilli* (“Sobre los trinos”) y el XV: *Delle Cadenze* (“Sobre las cadencias”). Así mismo, en su último capítulo recopilatorio, el XVI: *Della buona espressione* (“Sobre la buena expresión”) también nos muestra sus ideas a este respecto.

Sobre los adornos esenciales, a los que llama pequeños adornos¹⁰⁴, distingue simplemente la apoyatura, grupeto, mordente y trino.

La definición que da sobre la apoyatura es la siguiente:

Una nota que no se considera dentro de la medida y que se señala con pequeñas corcheas, siempre antes de la nota real a la cual va ligada (Lorenzoni, 1779, p.59).

En relación a la su ejecución dicta las siguientes normas:

¹⁰⁴ Parece una traducción incompleta de lo que Quantz (1752, Capítulo Octavo) denomina *kleine wesentliche Manieren* o *petits Agréments essentiels*, es decir, pequeños adornos esenciales.

1. Si la apoyatura se encuentra delante de una nota sin puntillo o de una nota con puntillo que ocupe dos partes (por ejemplo, una blanca con puntillo en un 6/8), toma el valor de la mitad de la figura.
2. Si se encuentra delante de una nota con puntillo en un caso diferente a los anteriores, toma dos tercios de su valor.
3. Si aparece unida a una nota con puntillo que a su vez va ligada a otra del mismo nombre sin él en un compás de subdivisión ternaria, la apoyatura toma el valor de la nota con puntillo y la nota real queda reducida a la nota sin puntillo.
4. Cuando está ligada a una nota que va antes de una pausa, la apoyatura toma el valor de la nota real y ésta la de la pausa.
5. Si una apoyatura se debe tocar muy rápido, no se observa la primera regla y se escribe de la siguiente manera:



Todas estas normas, idénticas a las de Quantz, coinciden también plenamente con las que hemos visto en la tabla anterior de Tromlitz y, básicamente, con lo que veremos en el resto. Aunque en relación a Tromlitz descarta las apoyaturas que van después de la nota real (*Nachschlag*).

Por grupeto entiende dos o más apoyaturas unidas juntas por lo que se ejecutan con el mismo ataque que la nota real, como ya ocurriera con las apoyaturas. Se debe hacer siempre con la máxima velocidad y en el tiempo de la nota siguiente. Se escribe de la siguiente manera:



En este ejemplo de su tratado se aprecia que por grupeto también concibe sólo dos notas, como en el segundo grupo que se asemeja al *Schleifer* de Tromlitz.

El mordente, según Lorenzoni, nace de tocar imperceptiblemente la nota puesta justo debajo de una nota dada para, prestamente, tocar esta. Presenta tres tablas con las notas naturales, alteradas con sostenido y con bemol respectivamente con una cifra debajo de cada nota para indicar el dedo con el que se ha de hacer en ella. El dedo señalado para hacerlo sólo debe cubrir la mitad del agujero y retirarse inmediatamente. Las notas en las que no aparece la cifra debajo no tienen otra manera de hacerse, en su opinión, que moviendo la flauta trémulamente¹⁰⁵. Estas notas son Re', Re#', Re#'', Mib' y Mib''.





¹⁰⁵ ...col moto tremulo del Flautotraverso (Íbid, p.60).

Considera esta explicación suficiente por lo que añade que la manera de hacerlo no se enseña.

Respecto al trino, da ciertas normas para ejecutarlo correctamente y que siguen siendo aquellas de Quantz en su *Versuch*:

- No elevar demasiado el dedo que bate.
- Observar la altura del sonido sobre el que se hace. Cuanto más grave es, más lentamente debe realizarse.
- Tener en cuenta el lugar en el que se toca, cuanto más amplio sea más lento debe ser el trino.
- Todo trino debe comenzar con una apoyatura superior o inferior y finalizar con dos pequeñas notas¹⁰⁶; aunque no estén escritas se han de sobreentender.

Con estas breves explicaciones finaliza el capítulo dedicado a los adornos esenciales; no obstante, en el XV da alguna pista más sobre las posibilidades de estos en tempos lentos o cantábiles:

Situación	Ornamentación
En pasajes diatónicos tanto ascendentes como descendentes	
Cuando el pasaje es por terceras	
Cuando en una sucesión de tresillos la última de uno y la primera del siguiente son la misma nota o cuando la primera es un grado más alto o bajo que la última del anterior	
Cuando una sucesión de tresillos asciende o desciende diatónicamente	

¹⁰⁶ Según Lorenzoni (1779, p.84), los alemanes las llaman *Colpo d'appresso* [resolución].




<p>Cuando las notas no van diatónicamente y dos son unísono, siendo la primera mala</p>	
<p>Cuando aparecen notas con puntillo se puede añadir una apoyatura, pero no en piezas fieras y majestuosas.</p>	
<p>Cuando un Adagio comienza con una corchea en anacrusa se pueden ejecutar estas pequeñas variaciones¹⁰⁷:</p> <p>● en modo Mayor</p> <p>● en modo menor</p>	

Tabla 7. Ornamentos según Lorenzoni (1779)





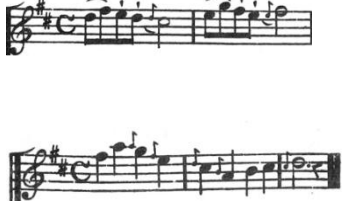

En la tratadística francesa aquí estudiada básicamente hay coincidencia en el tipo de adornos y su ejecución – salvo por pequeñas diferencias – por lo que serán tratados en conjunto en este apartado. La primera digresión con Tromlitz es que ninguno de ellos hace referencia alguna a los ornamentos libres y se centran sólo en alguno de los tipos de esenciales reseñados en el *Unterricht*. Concretamente apoyatura, grupeto y trino. Bien es verdad que algunos de los grupos de notas, *groupes* como alguno de ellos los llaman, son de hasta doce notas, por lo se podrían englobar dentro de los ornamentos libres tal como los trata Tromlitz.

Lo que más confusión crea al estudiar este tipo de ornamento en Francia es la nomenclatura que utilizan para denominar a cada uno de ellos. Es decir, en general suelen coincidir en el tipo de ornamento, pero pocas veces en el modo de

¹⁰⁷ En realidad, este último punto debería pertenecer a los ornamentos libres, aunque Lorenzoni lo incluye junto a los esenciales. El hecho es que al llamarlos a todos pequeñas variaciones, podrían encajar aquí en dicha clasificación. Después dedicará su espacio a las grandes variaciones que es lo que se considera en el presente estudio como ornamentos libres.

denominarlo. Para tratar de clarificar su idea respecto a este tema se ha realizado la siguiente tabla comparativa entre ellos agrupándolos por categorías:

Apoyatura

Tratado	Signo	Ejecución	Nombre	Duración
<u>Deviennes</u> (1794, p.19)			<i>Ports de voix, Petite notes d'expression ou de Gout</i>	Toma la mitad del valor de la figura a la que va ligada o dos tercios si esta tiene puntillo. Siempre viene desde arriba ¹⁰⁸ .
<u>Cambini</u> (1796-7, p.8)			<i>Petites notes, Ports-de-voix, Appogiature en italiano</i>	Toma la mitad del valor. Respecto a las notas con puntillo no dice más que lo que aparece en el ejemplo.
<u>Vanderhagen</u> (1799, ps.38-39)			<i>Port de voix</i> <i>Notes de Gout</i>	Lo mismo que el anterior. Puede ser desde arriba o desde abajo. Siempre para rellenar intervalos de tercera ¹⁰⁹ .

¹⁰⁸ El uso del término *port de voix* es contrario al utilizado casi un siglo antes por Hotteterre (1707) cuando dicha denominación atendía a una apoyatura desde abajo.








¹⁰⁹ Recomienda no utilizarlas en los *tutti*. Vanderhagen, no obstante, no es muy claro respecto a este término que diferencia del *port de voix*, puesto que en algún ejemplo también aparece en pasajes diatónicos ascendentes en los que hace la tercera con el ornamento. Véase el siguiente ejemplo (Vanderhagen, 1799, p.38) con su ejecución:



<u>Peraut</u> (1800?, p.21)			<i>Petites notes</i> ¹¹⁰ , <i>Appoggiature</i> en italiano	Toman la mitad del valor de la nota real sólo si se encuentran a distancia de segunda. Cuando están a distancia mayor de segunda son siempre breves.
-----------------------------------	---	--	---	---

Tabla 8. Tipos de apoyatura en los tratados franceses

Groupes (grupegos y otros)

Tratado	Signo	Ejecución	Nombre	Duración
Devienne (1794, ps.15-6)	   	  	<i>Cadences brisées</i>	Se mantiene un poco más la primera y el resto se hacen iguales. Se puede realizar de ambas formas.

¹¹⁰ Prefiere esta definición a la de *Ports-de-voix* ya que esta proviene de la voz y por tanto sólo debería ser aplicable a cantantes, con lo que pasaría a llamarse *Ports-de-Sons*, lo que considera una denominación ridícula. El caso de Peraut también es singular en lo que respecta a las apoyaturas ya que propone dividir las – como en la gramática – en singular (las de sólo una nota) y plural (las de más de una), aunque finalmente y para evitar demasiada innovación, se decanta por llamar *Groupe*, es decir, grupo, a las de dos o más.

¹¹¹ En tiempos lentos.



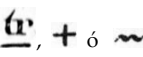










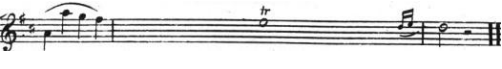
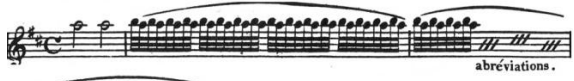





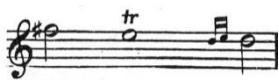

				En pasajes menos vivos.
<u>Cambini</u> (1796-7, p.8)			<i>Groupes</i>	Formados por 2, 3, 4, 5 y, alguna vez, seis notas que se adhieren a una principal para adornarla en el estilo.
<u>Vanderhagen</u> (1799, ps.39-40)			<i>Brisés</i>	Está formado por dos notas: la superior y la inferior a la principal.
<u>Peraut</u> (1800?, p.22)			<i>Groupes</i>	Por regla general se le debe dar más importancia siempre a la primera y última notas. La medida ha de ser rigurosamente exacta.

Tabla 9. *Groupes* en los tratados franceses

Trinos

Tratado	Signo	Ejecución	Nombre
Devienne (1794, ps.17-9)	    	  	Trilles o Petites Cadences Cadences
Cambini (1796-7, ps.8-9)	   	   	Cadence perma- nente Cadence passive Cadence finale
Vander hagen (1799, p.40)	<tr. <br="" ~.="" ó=""></tr.> 		Cadence
Peraut (1800?, ps.18-20)			Cadences parfaites •prepa- rada por la superior y resuelta en la inferior




		<ul style="list-style-type: none"> •preparada y finalizada en la superior •preparada por la inferior y resuelta como las anteriores •preparada por la séptima y quinta y resuelta como las anteriores <i>Cadence brisée</i> <i>Cadence breve</i> <i>Cadence isolée</i>
--	---	--

Tabla 10. Trinos en los tratados franceses

Respecto a las **apoyaturas**, la coincidencia es plena en cuanto a su duración, y coincidente con Lorenzoni y Tromlitz. Es decir, siempre toman la mitad del valor de la figura a la que van ligadas y dos tercios de esta si está dotada de puntillo. La única excepción es la que plantea Peraut en el caso de que la apoyatura no vaya por grados conjuntos con la nota real. Cuando se producen estos saltos, le da una duración breve por lo que se podría convertir en una especie de mordente y se

supone que se utilizaría en movimientos rápidos para dar una mayor vivacidad. Todos coinciden también en llamarlas *Petites notes* o *Port-de-voix* aunque Peraut se desmarca de esta última definición como se ha visto en la nota al pie de la tabla.

En lo que respecta a los **grupos** de dos o más notas ya aparecen distintos enfoques. Devienne y Vanderhagen utilizan un símbolo parecido al actual para los grupetos, pero Peraut y Cambini escriben sus grupos sólo con notitas. Devienne tiende a dar a todas las notas de un grupeto la misma duración, aún cuando presenta dos versiones posibles (véase el segundo ejemplo de la tabla). El resto suele enfatizar más la nota real (sobre la que va el símbolo de grupeto o la que antecede a dicho símbolo o a las notitas) y, en ocasiones, la última (como en Peraut). En algunos casos se muestran grupos de sólo dos notas que se saldrían de lo que es un grupeto para asimilarse más al *Schneller* de Tromlitz – en el último ejemplo de Devienne¹¹² – o al *Schleifer* – en el primer grupo de Cambini. La última aportación de Peraut con sus grupos de muchas más notas encajaría mejor en la ornamentación libre aunque no ya a la manera italiana sino, como ocurre en Quantz, Lorenzoni o Tromlitz, siempre con una subdivisión perfectamente exacta de las figuras para que encajen en la medida dada del compás. En la música que aporta al final del tratado sí que aparecen a menudo este tipo de grupos de muchas notas rápidas como ornamento escrito a las propias melodías.

Por último, respecto a los **trinos**, todos utilizan ya el símbolo **tr** excepto Devienne que aboga más por el  (que Tromlitz utilizaba para representar al mordente o *Battement*) y utiliza el **tr** sólo para las *Petites Cadences*. Estas, en realidad, no son más que *Schneller*, en este caso sí que parece que con la misma intención que Tromlitz. Todos comienzan siempre el trino por la nota diatónicamente superior sobre la que va escrito, bien esté provisto de apoyatura o no, con la única excepción de Vanderhagen que los comienza por la real. Este hecho resulta insólito, en primer lugar porque es único entre toda la tratadística estudiada – y quizá de la época – y en segundo lugar porque en sus dos tratados de clarinete (de 1785 y 1796) los inicia también por la susodicha nota superior (Blazich, 2005, ps.38, 133, 183 y 193).

Tanto Vanderhagen como Devienne abogan por la ejecución del trino a una velocidad ascendente e incluso – en el caso de este último – con una dinámica paulatinamente más potente. Los otros dos lo plantean como un batido regular aunque todos coinciden, como también hacía Tromlitz, en que se ha de adecuar su velocidad a la del movimiento que se está tocando y a su carácter. Peraut muestra algunos ejemplos – *Cadence brisée* – que en realidad serían semitrinos tal como se consideran hoy en día (se podrían asimilar al *Mordente largo*, *Pralltriller* o incluso

¹¹² Serían asimilables respecto a su forma pero quizá no en cuanto a su ejecución, puesto que la propia palabra *Schneller* utilizada por Tromlitz denota velocidad mientras que Devienne lo presenta en el contexto de movimientos menos vivos.

Battement largo en Tromlitz) aunque siempre con resolución. Este autor también alerta sobre la nota preparatoria al trino, que en ocasiones puede estar alejada hasta una séptima¹¹³ para luego continuar con la nota superior a la real y el trino propiamente dicho.

En Inglaterra, tanto Gunn como Wragg dedican a los ornamentos espacio en sus tratados.

Gunn dedica dos capítulos a los mismos, el primero de ellos, el sexto, *Of Shakes, and other Graces*¹¹⁴ a los esenciales, y el segundo, el décimo, *Of Variations or Embellishments*¹¹⁵ a los libres. En este último se desmarca claramente de la tratadística francesa que se ceñía únicamente a los primeros.

Cabe destacar en este autor lo que comenta al respecto, a la par interesante y contradictorio. Comienza el mencionado capítulo sexto de la siguiente manera:

Los modernos refinamientos en la interpretación de música, aunque tan numerosos y enrevesados como se pudiera pensar, en realidad no han aumentado el número de lo que concretamente se llaman *adornos*¹¹⁶ mas, por el contrario, se ha disminuido su número considerablemente y se han simplificado en gran manera. [...] Los adornos más comúnmente utilizados hoy en día tanto por los mejores cantantes como instrumentistas, aparte de los llamados *libres*¹¹⁷ o variaciones de una melodía dada, se pueden reducir a tres; el trino¹¹⁸, el grupeto¹¹⁹ y la *appoggiatura* (Gunn, 1792, p.18).

Lo que él llama intérpretes de la “vieja escuela” tendían, en su opinión, a utilizar sobremanera los *adornos de dedo*¹²⁰ en contraposición a los de su tiempo que enfatizan más el uso del arco, es decir, de la articulación y el dominio del sonido. De la numerosa lista de pequeños adornos y de los símbolos que los representaban a principios de siglo se ha pasado a una mucho menor a finales del mismo. Entre una de estas prácticas perdidas está la del *flattement* que se tratará más adelante.

Así pues, sólo son tres los ornamentos esenciales que propugna Gunn: apoyatura, grupeto y trino. En este sentido se identifica totalmente con lo recientemente expuesto en Francia. La contradicción resulta cuando, a la par que habla de esta simplificación de la ornamentación en la música moderna, dedica un

¹¹³ En general hace coincidir a la nota preparatoria con la última que se deba ejecutar antes del propio trino.

¹¹⁴ *Sobre los trinos y otros adornos* (Gunn, 1792, p.18).

¹¹⁵ *Sobre las variaciones u ornamentos [libres]* (Íbid. p.31).

¹¹⁶ *graces*

¹¹⁷ *embellishments*

¹¹⁸ *shake*

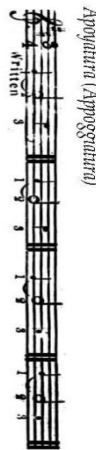
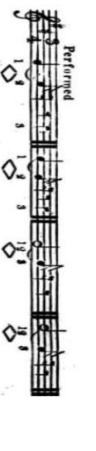

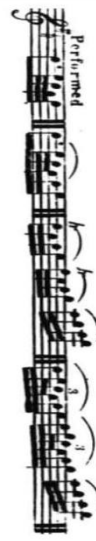


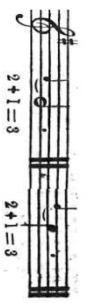
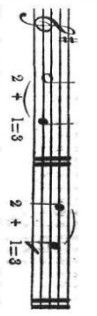
¹¹⁹ *turn*

¹²⁰ *graces of the finger*

capítulo entero a la ornamentación libre incluyendo una transcripción íntegra del famoso Adagio del *Versuch* de Quantz, publicado cuarenta y un años antes.

El *Preceptor* de **Wragg** coincide básicamente en la clasificación de Gunn aunque no refleja, ni de manera teórica ni en los ejemplos musicales, ningún tipo de ornamentación libre.

En la siguiente tabla se pueden apreciar los casos que adjuntan ambos tratadistas británicos:

Tratado	Ornamento - Tipo (En versión original)	Ejecución
Gunn (1792, p.5 ejplos, p.37 del total)		
(1794, p.14)		
(1792, p.37)		
Wragg (1792, p.17)		


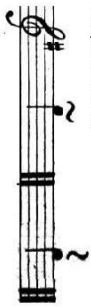






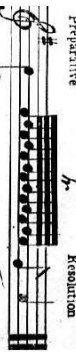



(1792, p.18)		Se usa en movimientos rápidos y se une rápidamente a la nota a la que va ligada. Se coloca al principio de piezas o lecciones para evitar el efecto desagradable que se produciría sin ella [11].
(1792, p.13)		
(1792, anexo)		
(Íbid.)		
(1792, p.31)		Es el batido entre dos notas siempre con resolución.
(1792, p.14)		La primera es la preparación y las dos últimas, la resolución.
(1792, p.15)		Este caso es una excepción a la resolución. El otro es cuando las dos notas que siguen son las mismas que la resolución; se omite esta porque si no sería una tautología.
(Íbid.)		Es similar al trino pero siendo la nota preparatoria la inferior en lugar de la superior. En esta nota – como en el trino – se debe articular, hacer una <i>messet di voce</i> y mantenerla lo que permita su duración.
(1792, p.16)		Al final de un movimiento lento, sobre todo si es un Solo, se puede unir al Beat un Shake, lo que produce un magnífico efecto. A esto se le llama <i>Double Shake</i> .

Tabla 11. Ornamentos en los tratados ingleses

Como se puede observar, en el Reino Unido hay una coincidencia general con lo que se ha visto en Francia respecto a estos adornos esenciales. Sólo difieren en ocasiones en la forma de ejecutarlos, en especial los grupetos.

En relación a las apoyaturas vuelve a haber quórum respecto a lo visto hasta ahora en las apoyaturas largas. Wragg también contempla la apoyatura corta, *Less Appogiatura*, que no es otra cosa que el *Vorschlag* corto de Tromlitz o lo que modernamente se entiende por mordente.

Al tratar los grupetos siguen manteniendo también las convenciones francesas dando, en general, mayor importancia a la nota real. En el caso de Wragg es interesante resaltar que es el único de todos los estudiados que diferencia la utilización del símbolo de grupeto cuando aparece en horizontal, ~ (en este caso empieza por la superior a la real) y la vertical, ʒ (por la inferior)¹²¹.

Con respecto a los trinos, la información que brinda Wragg es algo más completa que la de Gunn, de hecho este, en su primer tratado, *The Art*, no presenta más que los dos ejemplos mostrados en la tabla aunque sí que ofrece información textual: observa que su uso es sensiblemente menor que en épocas anteriores y que su abuso redundaría en una destrucción de la simplicidad, expresión y armonía, las cuales tienen mucho mayor valor en música que la constante repetición de pretenciosos ornamentos. Para conseguir la excelencia al ejecutarlo recomienda exactitud, ligereza y energía en sus batidos, el dominio del sonido a lo largo del mismo y la perfecta afinación entre ambas notas que, en definitiva, es en lo que consiste. Para ello se debe mantener un sonido muy estable mientras que el dedo que bate debe incidir con elegancia y precisión, como los golpes de un martillo, y rebotar inmediatamente a su posición inicial realizando siempre estos movimientos de manera regular y rápida. También apunta que pueden ser tanto de tono como de semitono. Respecto a su ejecución desde el punto de vista musical, la única pista que tenemos es el ejemplo que ilustra su segundo libro, *The School*, mostrado en la tabla anterior, donde insta a ejecutarlo acelerando y crescendo para disminuir su intensidad hacia su resolución.

Wragg considera al trino un adorno muy importante. Es el único que diferencia en su nomenclatura entre el que comienza por la nota superior, *Shake*, y el que lo hace por la inferior, *Beat*. Aunque esta distinción ya aparece en Tromlitz o Peraut, por ejemplo, es el único que denomina de manera diversa a ambas variantes. Es más, cuando se combinan ambas, preferiblemente al final de una pieza, lo denomina *Double Shake*. En cuanto a su realización sólo indica que debe ser regular y constante en su velocidad.

¹²¹ Cabe recordar aquí que Tromlitz también diferenciaba la forma de simbolizar ambos grupetos pero no con un signo horizontal y otro vertical, sino con dos horizontales en los que se cambiaba el sentido del mismo. Véase la Tabla 6 de ornamentos esenciales de Tromlitz en p.187.

En general, y como también como conclusión al trino, cabe decir que todos los tratadistas estudiados – excepto Cambini¹²² y Vanderhagen¹²³ – adjuntan su respectiva tabla de trinos con las explicaciones pertinentes para su ejecución, tanto de digitaciones como indicaciones respecto a la forma de soplar, embocadura o posición relativa de la flauta para corregir posibles desajustes de afinación u homogeneidad sonora.

Vibrato

Para muchos en la actualidad, un vibrato diafragmático se considera garantía de un sonido vivo y expresivo, pero para la mentalidad de los músicos del siglo XVIII en general, y de sus últimos años en particular, la consideración de este fenómeno era bien distinta (Vester, 1999, p.129).

En general, sólo se conocía como una forma de ornamentación, de ahí que se analice en el apartado de los ornamentos esenciales que es donde, además, lo incluye Tromlitz en su *Unterricht*. No obstante, la producción del *Bebung* o *flattement* – realizada con el movimiento de uno o más dedos – totalmente distinta a lo que hoy en día entendemos por vibrato.

Brown (1999, ps.525 y 528) describe esta reacción a lo que era visto como un abuso de la utilización tanto del vibrato como de otros ornamentos en la última parte del siglo XVIII. Considera que esto se corresponde perfectamente con un cambio estético general hacia una mayor simplicidad y “naturalidad” en la música (C. Brown, 1999, p.526).

En la discusión recientemente estudiada sobre la ornamentación esencial ya se ha podido apreciar claramente en Inglaterra, parcialmente, y sobre todo en Francia. El *Bebung* o *flattement* será ya totalmente descartado en dichas naciones y prácticamente es Tromlitz el único adalid de dicho ornamento en esta recta final del siglo.

En **Francia** ni siquiera aparece mencionada esta práctica en ninguno de los tratados estudiados. Tampoco lo era ya en tratados anteriores como el de Delusse, de 1761, ni en los posteriores ya bien entrado el siglo XIX (“Flute Vibrato”, n.d., p.47). Es curioso que siendo el tratado de Hotteterre, de 1707, el primero que menciona esta práctica y su aplicación a la interpretación, en menos de cien años queda reducido a la nada – por obsoleto – por parte de sus compatriotas.

¹²² Cambini sólo menciona tres trinos cuya realización es imposible, lo cual es reconocido por todo el mundo (lit.). Son el trino entre Re''' y Mi''', el trino entre Fa#' y Sol#' y el trino entre Do''' y Re'''. Este aspecto no hace más que confirmar el posible desconocimiento de este autor respecto a la flauta de llaves.

¹²³ Curiosamente los dos únicos que no tenían la flauta como primer instrumento. Véase Capítulo 3, ps.85-8.

En Inglaterra, **Wragg** tampoco se hace eco de este ornamento en ninguna de sus reimpressiones hasta la decimosexta de 1818¹²⁴ mientras que **Gunn** (1792, p.18) sí que se refiere al mismo pero de una manera bastante despectiva. Comenta lo siguiente:

Entre ellos [los *adornos de dedo* referidos anteriormente]¹²⁵ se encuentra el *trino mudo*¹²⁶ en los instrumentos de cuerda, que se corresponde con lo que los franceses llaman *Flattement* en la flauta, y en nuestro idioma, creo, *Suavizadores*¹²⁷. Se realiza aproximando el dedo al primer o segundo agujero abierto, por debajo de la nota que está sonando [en dicho momento], y moviéndolo hacia arriba y abajo sobre el agujero, acercándolo mucho en cada ocasión aunque nunca cubriéndolo totalmente; así, con la alternativa subida y bajada [de la afinación] de la nota y, como con el *trino mudo*, produciendo una expresión temblorosa y estática, incompatible con la afinación pura y no diferente del extravagante temblequeo de la voz que los franceses llaman *balar*¹²⁸, o realizar el mismo ruido que una cabra; por el que a menudo han sido ridiculizados los cantantes de la Ópera de París.

Tras estos rotundos comentarios de Johnn Gunn queda totalmente claro que en las islas británicas el ornamento que nos ocupa había quedado en esta época totalmente descartado por arcaico y por no ser ya del agrado de los músicos. Tampoco aparece referencia alguna en otros métodos ingleses ("Flute Vibrato", p.42) como el de Granom (1766) o Arnold (1787) publicados unos años antes que el de Gunn de 1792.

El tratado de **Lorenzoni** – que como ya se ha observado en reiteradas ocasiones adapta por regla general lo mostrado por Quantz en su *Versuch* casi treinta años antes – en este caso obvia totalmente cualquier referencia al *Bebung* o *flattement*. Lo único que podría asemejarse a este tipo de ornamento que aparece en su *Saggio* es en el caso de varias notas del mismo nombre unidas por una ligadura y que ya apareció en la tabla-resumen de las articulaciones de dicho método en la sección de articulación¹²⁹:



¹²⁴ En esta lo compara con el jadeo ("Flute Vibrato", n.d., p.42).

¹²⁵ Véase p.204.

¹²⁶ *dumb shake*.

¹²⁷ *Sweetenings*. Es difícil encontrar una traducción clara al castellano de esta expresión. El verbo *to sweeten* sería endulzar, ablandar, suavizar o refrescar (el aire, por ejemplo), con lo que *sweetening* debería ser lo que consigue alguno de estos efectos en el sonido.

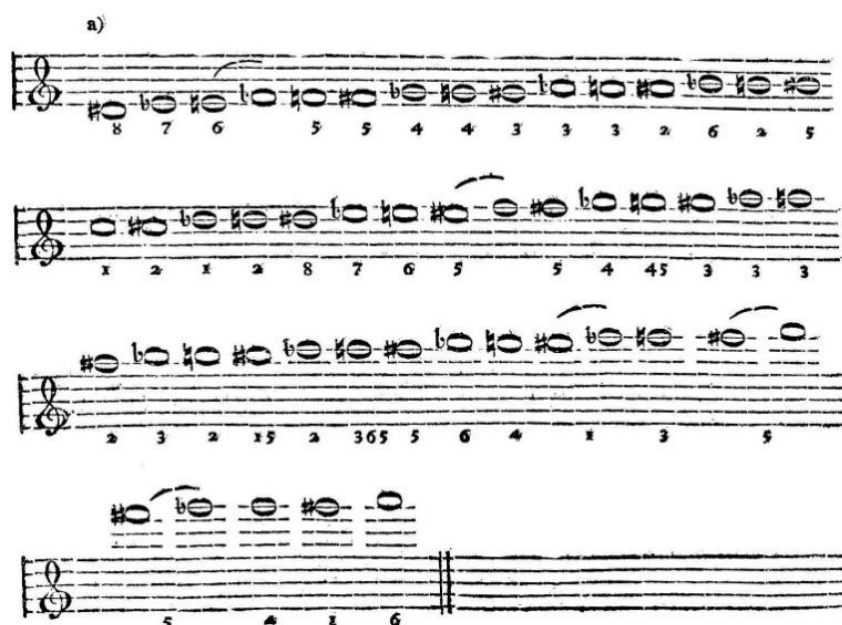
¹²⁸ *chevrotter*.

¹²⁹ Véase en Tabla 4, p.143.

En estos casos recomienda producir las sucesivas notas con golpes de pecho, es decir, de aire; y en el caso de que, además de la ligadura, aparezcan rayas o puntos (Figs. 92 y 93), con golpes aún más marcados.

Por supuesto que esto no tiene nada que ver con el *flattement* que se realiza con los dedos, pero sería algo más cercano al vibrato moderno.

Así pues, **Tromlitz** se queda solo a la hora de defender el uso del *flattement*. Bien es cierto que aconseja servirse de este ornamento únicamente de manera puntual y lo reduce prácticamente a las notas largas, fermatas y la nota anterior a una cadencia: su abuso no devendrá en otra impresión que rechazo por parte del oyente. Tampoco recomienda realizarlo demasiado rápido porque causaría un pésimo efecto. Es consciente de la dificultad que entraña “traducir” al papel la representación de la ejecución del *flattement*, quizá más que ningún otro ornamento de los utilizables en la época. No obstante, proporciona el grupo de notas sobre la que se puede realizar, y el dedo o dedos que deberían ser puestos en movimiento para su ejecución, que a continuación se transcriben:



(Tromlitz, 1791, Capítulo Décimo, Párrafo *4*)

Respecto a la realización del mismo con el aire, nos brinda un comentario interesante en relación a la interpretación actual de mucha música del período con flauta Boehm:

Recuerdo nuevamente que con la flauta el *flattement* no puede ser hecho con el pecho, porque así uno se habitúa con suma facilidad al temblequeo [del sonido] lo que causa una ejecución lamentable. No obstante, si uno quisiese utilizar el pecho como ayuda, debería hacerlo simultáneamente con el movimiento de los

dedos, reforzando un poco el soplido al levantar el dedo y disminuyéndolo al bajarlo, con lo que el *flattement* se vuelve algo más marcado y nítido. La belleza más excelsa en la flauta la constituye un sonido firme, cristalino¹³⁰ y homogéneo. Aunque es difícil de conseguir en este instrumento y, por tanto, es raro [escucharlo]; uno se debe esforzar por conseguirlo manteniendo el pecho firme y fuerte para tener la seguridad de que no temblará (Tromlitz, 1791, Capítulo Décimo, Párrafo *5*).

Estos comentarios para algún analista contemporáneo como Gärtner (1981, ps.27-28) en su completo estudio sobre el vibrato, resultan poco convincentes y anacrónicos, y le sugieren la incapacidad del propio Tromlitz de producir un vibrato con el aire. Opiniones tiene que haber para todos los gustos, pero estudiado en el contexto de los demás tratados coetáneos y tratando de extraer conclusiones meramente estilísticas – que es lo que nos ocupa en el presente trabajo – no queda duda alguna de que su uso solamente debe ser algo sutil y ocasional y, en modo alguno está en la mentalidad de los intérpretes y tratadistas de la época un sonido continuamente oscilante como el que, desgraciadamente, es demasiado habitual escuchar en las salas de concierto hoy en día.

Glissando

Para finalizar este recorrido por los ornamentos esenciales más representativos se recalará en uno que, aunque casi anecdótico y sólo mencionado por dos autores (Tromlitz y Peraut) llegó a ponerse muy de moda a principios del siglo XIX, sobre todo en Inglaterra. En la actualidad resulta prácticamente desconocido para el flautista a la hora de interpretar música de este período por lo que también parece interesante detenerse un poco más en él.

Tromlitz lo denomina *Durchziehen* y le dedica el último párrafo del décimo capítulo del *Unterricht*, aunque cuando más se extiende en la explicación de su ejecución es en el último capítulo-resumen, el decimoquinto. Lo define de la siguiente manera:

Y ahora un par de palabras sobre un ornamento que hoy en día está muy en boga: me refiero al *glissando de una o dos notas, que tiene lugar cuando el dedo gradualmente se retira del agujero, o se desliza sobre él; o cuando desde un lado se cubre gradualmente o de manera idéntica se abre*. He incluido aquí este ornamento porque se ha puesto tan de moda en la actualidad que uno debe soportarlo continuamente; aunque es más libre que esencial y se podría obviar con todo el derecho la mayoría de las veces (Tromlitz, 1791, Décimo Capítulo, Párrafo *29*).

¹³⁰ *körnichter*.

e)




También debe ser utilizado en las *fermatas* en lugar de la entrada¹³² al tema principal. En este caso, por ejemplo, si el compositor ha omitido dicha entrada y en su lugar ha escrito lo que aparece en f), se debe hacer una glissando entre el La'' y el Fa'':

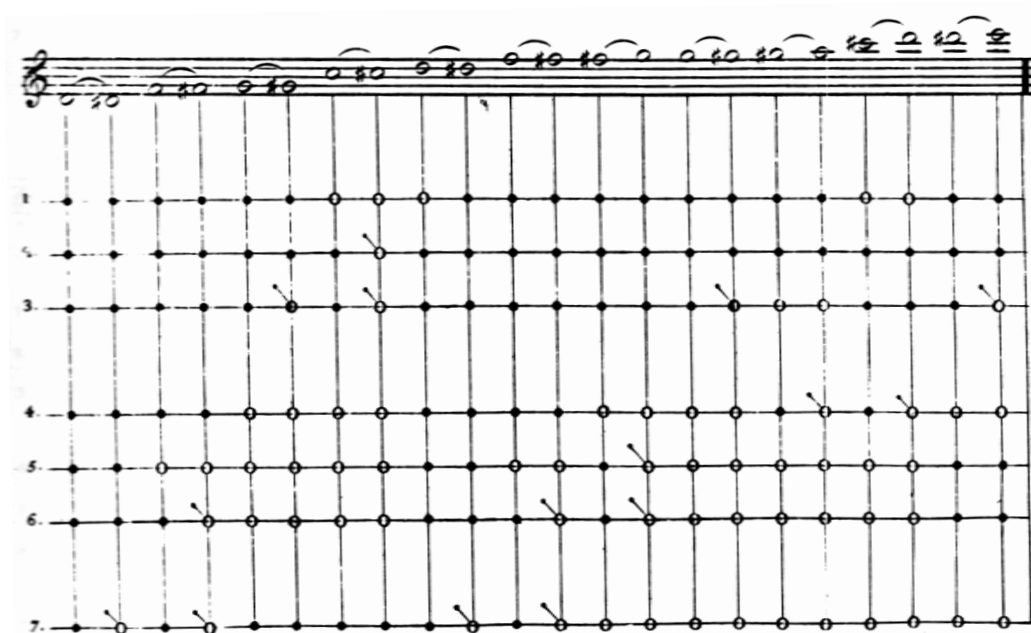
132 *Einleitung.*



En el último capítulo muestra con detalle cómo practicar este ornamento, tanto ascendente como descendente, en el paso de notas de la segunda octava.

Como se ha comentado más arriba, el otro autor – único entre los franceses que lo trata – es **Peraut**. Dedicó una página al tema que titula: “Manera de recorrer el espacio de un semitono ascendente en ciertos grados de la escala, sin interrupción; por medio de los dedos y de la embocadura” (Peraut, 1800?, p.14). Y a continuación presenta una tabla con las notas en las que es realizable y la siguiente explicación:

El signo  sobre el agujero indica el dedo que ha de actuar, descubriendo el agujero imperceptiblemente, la embocadura debe aumentar el sonido sobre todo en perfecta concordancia con el dedo. Este medio es el único con el que se puede conseguir la ejecución de este ejemplo [tabla]:



(Peraut, 1800?, p.14)

Curiosamente, en el Reino Unido, en donde más adeptos tuvo el *glide*, tal como allí llamaron al glissando, en las décadas siguientes no hay ninguna referencia en los tratados de esta época ni en Wragg ni en Gunn. El flautista inglés más famoso en el primer tercio del siglo diecinueve, Charles Nicholson, fue un gran defensor del mismo y lo describió como “una de las cualidades más

agradables de las que el instrumento es capaz” (Lazzari, 2003, p.178). Otro testimonio de la época añade que el *glide* “se usa para expresar gran ternura o pena o angustia o desesperación” (Fitzgibbon, 1914, p.98). Nicholson incluso llegó a recomendar flautas en las que estaba rebajada la madera para facilitar su ejecución, como las de Prowse¹³³. En la siguiente fotografía de Rick Wilson podemos apreciar dicho rebaje entre el cuarto y quinto agujero para facilitar el glissando entre Fa y Sol y Fa# y Sol:



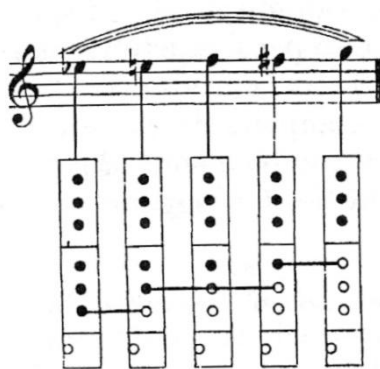
(Wilson, n.d.)

En una crítica del *The Quarterly Musical Magazine* de 1823 reproducida en Rockstro (1890, p.609) se dice que es la aportación más importante de Nicholson es “la capacidad de realizar los *glides* que, en el violín y en otros instrumentos de cuerda es capaz de producir tanta expresión y que, hasta este momento, se había creído impracticable en la flauta”.

Pero no todos compartieron esta misma opinión, y como comenta el propio Rockstro y De Lorenzo (cita literalmente a Rockstro), su estilo estaba anticuado y no exento de vulgaridad. El tan ensalzado *glide* fue severa y justamente condenado por muchos (Rockstro, 1890, p.610 y De Lorenzo, 1992, p.126).

En Alemania parece que también siguió de moda durante alguna década puesto que Fürstenau (1844, p.84-86) lo presenta en su método, llamándolo *das Überziehen* y ofreciendo algunas digitaciones. En la siguiente ilustración podemos ver las posiciones para realizar un glissando entre Mib'' y Sol'':

¹³³ Thomas PROWSE. Fundó un negocio de construcción de instrumentos de viento en Londres en 1816. Construyó las “improved flutes” de C.Nicholson desde 1822 que vendería Clementi. El negocio lo continuaron su hermano Joseph y su hijo Thomas hasta 1868 (Fairley, 1982, p.100).



(Íbid.)

Cabe destacar como última anécdota respecto a este inusual ornamento que José María del Carmen Ribas, flautista español afincado en Inglaterra, se hizo famoso, entre otras cosas, por el dominio del doble picado y del *gliding* (Lesouef, 2009).

4.4.2. Ornamentación libre

Una vez analizada la información que se desprende de los diferentes tratados sobre los ornamentos esenciales, cabe recalar ahora en lo que se ha decidido denominar en el presente estudio la ornamentación libre.

Esta práctica es fundamental durante todo el período barroco, especialmente en Italia donde surgió pero también en la mayoría de naciones salvo, quizá, en Francia. El arte de la diminución ya era conocido en el Renacimiento y se seguirá practicando en el Barroco. Para su correcta aplicación es indispensable el conocimiento de la armonía, todos los escritos al respecto incidirán en este aspecto puesto que, básicamente, se trata de la división de una nota en varias, en función del acorde en el que se encuentra, bien por medio de arpeggios o pasajes de escalas.

Sin embargo, como ya se ha dicho anteriormente en esta sección dedicada a la ornamentación, la presente práctica se va diluyendo a lo largo del siglo y prueba de ello es que su incidencia en la tratadística para flauta va desapareciendo paulatinamente. De los ocho tratados estudiados en el este trabajo, sólo tres reflejan el arte de variar libremente una melodía dada: Tromlitz, Lorenzoni (que es sensiblemente más antiguo) y Gunn.

El propio Tromlitz (1791, Capítulo Decimocuarto, Párrafo *2*) se lamenta de la pérdida de esta manera de tocar y echa la culpa, a su vez, a las nuevas tendencias en la composición:

Hoy en día uno no se ve fácilmente tentado por el tipo de melodía en el que, [otrota,] el maestro podía demostrar un conocimiento pleno intrínseco [de las variaciones u ornamentos], porque los compositores ya no escriben melodías tan simples o, al menos, no con tanta facilidad. Si el intérprete es también compositor, podrá arreglárselas bastante bien; pero no todos lo son, aunque algunos lo crean.

Con este comentario, pleno de la acidez característica de Tromlitz, nos muestra una nostalgia, quizá también propia de su edad al escribir el *Unterricht*, de otros tiempos pero muy representativa de la realidad con la que se topa ya a la hora de escribir sus tratados. No obstante considera que es parte de la formación de un músico el conocimiento de estas destrezas aunque posiblemente ya no se vea abocado a utilizarlas tan a menudo como en las décadas anteriores. No es el único, puesto que tratadistas alemanes tan importantes en otras ramas como Hiller (1780) y Türk (1789) – canto y teclado respectivamente – siguen dedicando decenas de páginas en sus métodos a la ornamentación, tanto esencial como libre, con un esmero similar, si no mayor, al de Tromlitz.

Se incluirán en este apartado también las referencias a las cadencias o fermatas aún en contra del criterio de Tromlitz (1791, Capítulo Duodécimo, Párrafo *1*):

Las *fermatas* y las *cadencias* parecen ser antes ornamentos libres que esenciales, por lo que [deberían] pertenecer al capítulo sobre aquellos; pero, dado que en cierto modo son esenciales y son necesarias incluso en un movimiento tocado sin ornamentos libres, he decidido tratarlas aquí. Las *primeras* aparecen durante el transcurso de una pieza, y las *últimas*, al final¹³⁴.

Para nuestro concepto actual de ornamentación creo conveniente incluirlas entre los ornamentos libres, así lo hace también Lorenzoni, puesto que su propia función en el movimiento de una obra responde más a estos parámetros que a los de los adornos esenciales.

Analicemos la información que nos ofrece cada uno de ellos.

Lorenzoni sólo dedica un párrafo del capítulo final a este tipo de ornamentación (1779, ps.64-69), aunque sí un capítulo entero a las cadencias, el decimoquinto (Íbid., ps.83-84).

¹³⁴ En realidad no las incluye ni con unos ni con otros sino que les dedica íntegro el susodicho capítulo.

Este autor comenta que para poder ejecutar las grandes variaciones libres¹³⁵ no sólo hay que poseer un buen conocimiento de las reglas de la armonía sino que también hay que estar dotado de invención y facilidad de ejecución en el momento. Recomendaba también escuchar el modo en el que lo hacen los grandes profesores, descendientes de la escuela del célebre *Sig. Giuseppe Tartini*¹³⁶. En definitiva, resume en seis reglas las precauciones que se han de tomar a la hora de realizar este tipo de adornos:

1. No se debe hacer un solo ornamento libre sin ser antes capaces de tocar la composición tal como está escrita.
2. Sólo se realizará este tipo de adornos cuando se toca una parte principal – como un solo de concierto – con un acompañamiento ligero.
3. Sólo se ornamentará cuando se esté en condiciones de mejorar la melodía; en caso contrario es mejor ejecutar esta tal como está escrita.
4. Tampoco se debe adornar la melodía si antes no se ha escuchado tal como es al menos una vez, a fin de que se pueda valorar la calidad de dichas ornamentaciones.
5. Se han de tener en cuenta siempre el número de partes que tocan. Es decir, en un Trío por ejemplo, no conviene hacer demasiadas variaciones en la primera voz porque la segunda no tendría lugar a ornamentar.
6. Cuando las diferentes partes llevan la misma melodía: una contra la otra, por terceras, sextas u octavas, no se debe ornamentar a no ser que se convenga entre los músicos por adelantado.

Y, en general, recomienda que un músico no demuestre todas sus habilidades a la hora de ornamentar en la primera ocasión que se le presente para poder siempre sorprender a los oyentes con algo nuevo. Estas normas no son más que un resumen de lo que Quantz en su *Versuch* relata con gran detalle y minuciosidad. No obstante, Lorenzoni se queda ahí y no aporta ningún ejemplo práctico sobre las posibilidades de ornamentación libre, tan valiosos desde el punto de vista pedagógico en Quantz. Al final de esta sección se cotejarán sus comentarios respecto a las cadencias.

Gunn (1792, ps.31-32) dedica un capítulo entero a la ornamentación libre, “Sobre las Variaciones o Adornos”. Los define de la siguiente manera:

¹³⁵ *grandi variazioni arbitrarie*

¹³⁶ **G. Tartini** (1692-1770). Compositor, violinista, profesor y teórico italiano. Creó en Padua lo que se llamó “la escuela de las naciones” por tener alumnos de toda Europa. Además de su excelencia como profesor y compositor, sus escritos también tuvieron mucha influencia en la sociedad musical europea de la época, originando grandes controversias (Sadie, 1980).

Se supone que son efusiones momentáneas de la imaginación de un intérprete para hacer que pasajes secos y poco interesantes resulten más fluidos, elegantes y graciosos.

Como ejemplo principal, y último del libro con el número 105, no presenta otra cosa que el archiconocido *Adagio* de Quantz¹³⁷. Refiere que al analizarlo se muestra claramente lo que son en realidad este tipo de variaciones: inversiones de los acordes completados con notas de paso, por lo que deben concordar con la armonía fundamental de cada momento, lo cual limita obviamente su aplicación. Además adjunta los últimos veintisiete ejemplos de su método, del número 79 al ya mencionado 105 inclusive (Gunn, 1792, ps.44-53) como muestras de variaciones copiadas sin ningún pudor del *Versuch* como el mismo reconoce (*Ibid.*, p.32).

Como reflexión a este capítulo no demasiado extenso comenta:

La experiencia ha mostrado que es más fácil adquirir la facilidad para realizar los ornamentos que el gusto para dirigir su aplicación, por lo que este debería ser cultivado con anterioridad. La práctica demasiado temprana de estas variaciones es probable que degeneren en un abuso disoluto de las mismas, lo que corromperá el gusto [...] con lo que se perderá de vista el más noble objeto del arte (*Ibid.*).

Y dentro de esta animadversión hacia el abuso en la ornamentación, concordante por otra parte con todos los tratadistas del siglo que hacen mención a la misma, finaliza citando literalmente a dos autores para reforzar sus argumentos: J.Reynolds con un pasaje de su séptimo discurso en la *Royal Academy of the Arts* de 1776¹³⁸ y al clásico Horacio con dos versos de su *Ars Poetica*:

*Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
Delphinum silvis appingit, fluctibus aprum*¹³⁹.

Sirve también como colofón a la parte teórica de su tratado *The Art*. Lo que no acaba de encajar, y posiblemente sea su mayor incongruencia en este tratado, es por qué ocupa un cuarto de sus ejemplos en copiar algo escrito por Quantz cuatro

¹³⁷ Este es el *Adagio* que Quantz presenta en su *Versuch* como compendio de las posibilidades de ornamentación y que se ha convertido en una de las piedras angulares de referencia cuando un intérprete quiere profundizar en el arte de la ornamentación en la era barroca. Hay que decir que en el de Gunn no aparece, sin embargo, ni una sola referencia dinámica; esta es otra de las características que rinden fundamental la versión original “quantziana”.

¹³⁸ Quinto HORACIO Flaco (65 a.C.-8 a.C.). Uno de los grandes poetas del Imperio Romano, escribió cuatro tipos de obras: sátiras, épodos, odas y epístolas. Su *Ars Poetica* o *Epístola a los Pisones* es su obra más larga en la que ensalza a los maestros griegos, explica la dificultad y seriedad del arte de la poesía y proporciona consejos técnicos a los poetas aspirantes (Fernández, n.d.).

¹³⁹ *Ars Poetica*, versos 29-30. Se podría traducir como: “Quien se empeña en variar excesivamente algo simple, acaba pintando delfines en las selvas y jabalíes sobre las olas”.

décadas atrás y dedicar un capítulo a este tipo de ornamentación libre, cuando en capítulos anteriores dejó claro que el nuevo estilo se ceñía a una mayor pureza de líneas y muchos menos ornamentos. Sin duda, al analizar sus reflexiones sobre el sonido y la acústica en apartados anteriores se ha podido confirmar que es, en muchos aspectos, el método más “moderno” de todos los estudiados. Puede que también quiera rendir un homenaje con este último apartado a sus antecesores y la tradición interpretativa previa que, como apunta Vester (1999, p.15), no debió cambiar tanto a lo largo del siglo como lo hizo la forma de componer.

En su segundo tratado, *The School*, más enfocado a los principiantes, ni siquiera menciona ya este aspecto. Tampoco hace referencia en ninguno de los dos a la composición de cadencias, aspecto este que es ya muy habitual en el nuevo estilo sobre todo en los conciertos para solista.

Tromlitz, sin embargo, sí que realiza una aportación muy interesante a la enseñanza de este tipo de práctica. Así como sí se suele reconocer la riqueza del *Unterricht* respecto a la articulación – dentro de lo escasamente conocido que resulta este tratado – el autor del presente estudio considera que el *Adagio* de Tromlitz, una vez más modelado según la inspiración de Quantz, aparece totalmente relegado a la hora de abordar los estudios de ornamentación. Prueba de ello es que los libros – más o menos recientes – sobre este tema lo ignoran; valga como paradigma el de Schmitz (1955) que, siendo una de las mayores compilaciones de ejemplos en facsímil de todo el siglo, ni siquiera lo menciona o el de Mather & Lasocki (1987) que tampoco se hace de él en su repaso a este tipo de ornamentación en los instrumentos de viento. Hay que decir en defensa de este último que pone el límite de su investigación en 1775 pero, en opinión del que escribe, bien podría haber alargado su trabajo hasta 1791 para cerrar el siglo con una visión global y completa en este apartado.

Desde el punto de vista pedagógico, el *Adagio* de Tromlitz está mucho mejor pensado que el de Quantz debido a la forma en que organiza la información. En las propias palabras de Tromlitz (1791, Capítulo Decimocuarto, Párrafo *3*) es la siguiente:

[...] *en primer lugar*, escribiré una melodía con sus ornamentos esenciales, pero que tampoco esté completamente privada de ornamentos libres, con lo que se podría tocar tal cual está; *posteriormente* indicaré las notas principales de cada movimiento y su armonía y, *por último*, mostraré variaciones que surgen de éstas y su uso apropiado. Esta metodología habituará al principiante a estudiar cada obra que deba interpretar de la manera indicada. En base a notas sueltas y sus variaciones, no se podría arreglar demasiado bien, puesto que raramente aparecen de forma tan simple y sin ornamentar. Pero cuando pueda encontrar las notas principales con su armonía dentro de la melodía será capaz de aplicar sus variaciones de manera más oportuna y de acuerdo a su sentimiento. Debe hacerlo en función de su sentimiento, si no quiere estropear el trabajo; no es suficiente con ornamentar las

notas, sino que éstas también deben adecuarse al contenido de la melodía que se quiere modificar; y, en este caso, es el sentimiento, simple y llanamente, el que determina el temperamento y el gusto.

Cuando se refiere a notas sueltas y sus variaciones, está haciendo una alusión clara a los ejemplos presentados para cada caso particular por Quantz y que, como hemos visto en el autor anterior, gran parte de los mismos adjuntó también Gunn en su primer tratado. La idea de organizar así su *Adagio* responde al interés de Tromlitz en que el estudiante aprenda a reconocer las notas estructurales de una melodía con la armonía que llevan implícita. Considera que este acercamiento es mejor que aprender a variar notas sueltas, es decir, lo aplica en relación a la frase musical en lugar de a figuras o figuraciones independientes. Además incide en la importancia que tiene el que las ornamentaciones concuerden con el sentimiento de la melodía original y, por supuesto, con la armonía. La melodía de este *Adagio* es de corte más clásico; el tipo de ornamentos es similar al de Quantz en su diseño, aunque sus variantes son diferentes del mismo modo que lo es el proceso compositivo. Mientras la estructura de las frases de Quantz refleja la desigualdad entre gestos musicales cortos y largos bien articulados típicos del manierismo del estilo rococó, las ornamentaciones de Tromlitz evidencian el tipo de práctica en el nuevo estilo aplicándose a la estructura regular de motivos y frases de dos y cuatro compases. En el ejemplo “quantziano” los lugares en los que se articula son mucho más frecuentes y con menos valor estructural: motivos cortos, frases irregulares, frecuentes cesuras, contraste continuo en la figuración y un ritmo armónico más lento. En el de Tromlitz, la estructura es mucho más regular y la línea melódica consistente a lo largo de cada frase; sus ornamentaciones nunca van más allá del contorno melódico y en general se basan en variaciones más constantes. Quantz las combina de manera mucho más heterogénea e irregular, lo que también refuerza el sentimiento que posee su *Adagio*. Esto proporciona al de Tromlitz una consistencia rítmica y estabilidad mayor. Probablemente al ofrecer tres variantes, elige ir haciendo cada una de ellas con figuraciones más elaboradas (figuraciones más rápidas) en cada ocasión, pero más homogéneas¹⁴⁰.

El mayor problema que presenta el de Tromlitz a la hora de estudiarlo se podría decir que es de edición, esto es, al presentar tantas opciones en cada compás (versión original ligeramente ornamentada, versión original “desnuda”, notas principales del acorde, bajo cifrado y las tres versiones ornamentadas) cada uno de ellos está formado por ¡siete sistemas!, con lo que la lectura se hace bastante dificultosa. Esto hace que, en la versión original del *Unterricht*, el *Adagio*

¹⁴⁰ En realidad se ciñe a semicorcheas, fusas (en grupos de cuatro o seis), tresillos de semicorcheas, algún seisillo de semicorcheas y semicorcheas con puntillo completadas con fusas. Aquí y allá también inserta algún ornamento esencial como el grupeto, trino, apoyaturas o *Anschlag*.

de cincuenta y tres compases ocupe nada más y nada menos que veinte páginas. Al final del mismo incide también en la cautela que se ha de mostrar al realizar este tipo de ornamentos, siempre con el punto de vista puesto en la mejora de la pieza, intentando siempre sorprender al oyente (este nunca debe sentir que se está ornamentando) y no sólo causar admiración sino también conmover el corazón. Para ello se necesitarán buenas dosis de experiencia y dominio del instrumento, puesto que si uno aún está luchando “contra” él a buen seguro que olvidará el sentimiento y la expresión. Como última reflexión comenta:

En este ejemplo se puede apreciar cómo se combinan entre sí los ornamentos esenciales y libres, cómo se pueden añadir luces y sombras a la ejecución por medio del *forte* y el *piano*, el *cresc.* y el *decresc.*, haciendo que esta sea agradable y expresiva (Tromlitz, Capítulo Decimocuarto, Párrafo *8*).

Dada la gran extensión que supone este Adagio, y al poderse consultar íntegro en la traducción completa del *Unterricht*¹⁴¹, se transcribe a continuación tan sólo la primera frase a modo de ejemplo:



(Tromlitz, 1791, Capítulo Decimocuarto, Párrafo *3*)¹⁴²

¹⁴¹ Segunda Parte de la presente tesis.

¹⁴² En el original sólo aparece la armadura con la clave en las dos primeras páginas del *Adagio*.

Cadencias o fermatas

De todos los tratados estudiados en este trabajo, sólo dos dedican especial atención a las cadencias o fermatas. Tromlitz ¡cómo no! y Lorenzoni. La realidad es que – a pesar de que ambos les consagran bastante espacio en sus respectivos estudios – ninguno de ellos muestra una diferencia ostensible con lo que ya aportara Quantz unas décadas antes en su *Versuch* (Capítulo XV).

Como ya se ha mencionado anteriormente en este capítulo, Tromlitz dice lo siguiente al respecto:

Las *fermatas* y las *cadencias* parecen ser antes ornamentos libres que esenciales, por lo que [deberían] pertenecer al capítulo sobre aquéllos¹⁴³; pero, dado que en cierto modo son esenciales y son necesarias incluso en un movimiento tocado sin ornamentos libres, he decidido tratarlas aquí. Las *primeras* aparecen durante el transcurso de una pieza, y las *últimas*, al final (Tromlitz, 1791, Capítulo Duodécimo, Párrafo *1*).

En primer lugar presenta los distintos lugares en los que puede aparecer una fermata, a la que también denomina *ad libitum*. En general aparece en una pausa con el signo de calderón en la parte solista de un concierto o solo cuando finaliza una melodía con un trino; en tal caso se puede alargar este y realizar una pequeña ornamentación. Otra posibilidad puede ser cuando el signo de fermata se encuentra sobre una nota larga tras la que hay una pausa y luego una nueva idea (bien sea en el mismo tempo o en otro); entonces, sobre dicha nota larga – que la mayoría de las veces es la quinta de la tonalidad en la que se está tocando – se ejecuta un trino con una resolución corta que crece y vuelve a disminuir durante el tiempo que el solista considere apropiado y que se interrumpe brevemente con un momento de silencio tras el cual la música continúa. Algunos ejemplos de esto son los que brinda a continuación:

¹⁴³ Es decir, al Capítulo Decimocuarto del *Unterricht*.



(Tromlitz, 1791, Capítulo Duodécimo, Párrafo *3*)

También en los rondós que, aunque en ocasiones pueda suponer un punto de descanso, suele anticipar la entrada de nuevo al tema principal. Este tipo de fermata reconoce que está muy de moda en el momento en el que escribe su tratado. Un ejemplo de ella realizada podría ser el siguiente:



(Íbid., Párrafo *4*)

Advierte que debe ser totalmente libre por lo que no se debe ceñir a ningún tipo de medida. Además, tampoco debe ser obligatorio que concuerde con el sentimiento general del movimiento puesto que al ser demasiado corta no ha lugar.

Respecto a las cadencias se extiende bastante más puesto que su mayor extensión así lo requiere. Las define de la siguiente manera:

*Una cadencia es un ornamento libre que se adecua a la pasión principal de la pieza o movimiento [y] que surge de improviso de la nota anterior al trino final sobre la que se ubica un calderón; o es un pasaje artificial, decorativo y sorprendente relacionado con el tema principal que va de la nota con el signo de calderón al trino final. Las cadencias son de dos tipos: a una voz o a dos voces (Tromlitz, 1791, Capítulo Duodécimo, Párrafo *7*).*

Advierte del abuso que esta libertad supone mostrándose muy crítico con ella, sobre todo en los instrumentos de tecla y cuerda en los que a menudo dura más la cadencia que la sección precedente. Es consciente de la dificultad que entraña ofrecer un modelo sobre las mismas pero sí que trata de dar unas pautas generales:

- La respiración limita la duración de una cadencia, tanto en los instrumentos de viento como en los cantantes, aunque se puede procurar también la oportunidad de respirar si las figuras o pasajes se ajustan de manera adecuada utilizando pequeños silencios o notas muy cortas.
- Deben adaptarse al sentimiento o carácter principal del movimiento.
- Deben ser breves y, si fuera posible, también inesperadas, interpretándolas como si fuese la primera vez que se ejecutan.
- Deben evitar la uniformidad presentando variedad de figuras que no suenen demasiado dentro de la medida porque esto iría en contra de su naturaleza.
- No obstante, en ocasiones, funcionaría bastante bien – sin por ello tener que ir en contra de la esencia de la propia cadencia – organizarlas de acuerdo a una medida precisa si se hace de la manera idónea. En especial si se toman motivos del movimiento¹⁴⁴.
- Se deben tener en cuenta los acordes y al aludir¹⁴⁵ a otras tonalidades únicamente deben utilizarse notas afines.

He aquí un par de ejemplos ilustrativos de cadencias presentes en el *Unterricht*:

¹⁴⁴ La reflexión que hace en este punto es que si se toman dichos motivos a tempo, crearía bastante confusión en el oyente el hecho de que se tocaran ajenos a la medida puesto que sonaría antinatural tratar de que funcionase de manera desordenada algo ya ordenado de antemano,

¹⁴⁵ Aquí Tromlitz menciona el verbo modular, pero posteriormente reconoce que no es más que aludir o tocar las tonalidades cercanas puesto que la longitud de una cadencia no permite más.



(Tromlitz, 1791, Capítulo Duodécimo, Párrafo *11*)



(Íbid., Párrafo *7*)

Posteriormente, y como también hiciera Quantz, dedica unos párrafos a las cadencias *a dos voces* a las que también denomina *cadencias dobles*. Dado que en este tipo de cadencias es muy difícil que se puedan improvisar, lo que recomienda es escribirlas. Nos dice respecto a su ejecución:

Hay diferentes modos de realizarlas: bien en *pasajes* paralelos a distancia de *tercera* y *sexta*, bien por imitaciones libres o estrictas, bien *ambas combinadas*. Quienes no conocen las reglas de la composición se las pueden arreglar con progresiones paralelas de terceras y sextas, síncopas, trinos y pequeños trinos entremezclados; o, cuando una voz para, en la otra se hacen algunas notas por arriba o por debajo, sin imitación. Esta es la forma más habitual y fácil, pero también la más árida. Los que, por el contrario, [sí] saben de composición, hacen uso, además de las secuencias citadas, de imitaciones libres o estrictas, dado que para este último procedimiento es indispensable conocer el uso y tratamiento de la disonancia (Íbid, Párrafo *16*).

En las imitaciones una de las voces lidera – normalmente la primera – y la otra le sigue; y en las suspensiones, al mantener notas ligadas, se ha de observar siempre que los intervalos sean variados para que no resulte monótona. Al igual que ocurría en las cadencias a una voz, es necesario que uno dirija constantemente la atención a la variedad de grupos y pasajes; no basta con tocar pasajes y escalas, sino que se deben aplicar también ideas de una manera agradable, placentera y adecuadas a la pieza, y siempre de modo cambiante. Aunque estas cadencias no implican obligatoriamente una medida predeterminada siempre se tocan en el

Armónicamente, además de desplazar una corchea una progresión de sextas en una de las voces hacia la quinta¹⁴⁶ o la séptima, se pueden usar también suspensiones que contengan disonancias tales como la séptima, la quinta disminuida, la cuarta justa y la aumentada, la segunda, etc. Estos intervallos disonantes pueden ser suspendidos y resueltos tanto en la primera como en la segunda voz. Generalmente es la segunda en la que se realiza la suspensión y la primera la que resuelve, aunque es bueno dejar que ambas voces queden suspendidas y resuelven alternativamente de una manera elegante. Ofrece un ejemplo que se podría resolver de dos maneras diferentes, x) e y):

x)

The musical score is written on four staves. The first staff contains the melody with a slur over the first six notes. The second staff continues the melody, with fingerings 768, 765, F6, 87, 6, and 5 indicated above the notes. The third staff features a trill (tr) above the first note. The fourth staff continues the melody with fingerings 7, 3, 7, 3, 7, and 3 indicated above the notes. The piece concludes with a final whole note on the fourth staff.

y)

(Íbid.)

¹⁴⁶ Aunque con precaución de que la quinta no se oiga más que la sexta por lo que sonarían como quintas paralelas con un pésimo efecto.

tipo de cadencias dobles – aunque reconociendo su extremada longitud para ser una de ellas – muestra un último ejemplo en el cual se pueden reconocer la mayoría de pasajes y secuencias que ha mencionado con sus alternancias e interrelaciones:





(Íbid., Párrafo *25*)

Como ya se ha comentado, **Lorenzoni** (1779, ps.64-69) es el único autor junto a Tromlitz que dedica un capítulo a las cadencias, concretamente el decimoquinto: *Sobre las Cadencias*. Como ya se observara con anterioridad, en

general coincide con lo que dijeran Quantz en el *Versuch* y Tromlitz en el *Unterricht*. Las ideas principales que hay que tener en cuenta son:

- Es un ornamento libre que se hace en la parte principal según la voluntad y fantasía del solista.
- Debido a esto no se debe tener en cuenta el tempo de la pieza.
- Debe derivar de la pasión principal del movimiento, para ello, en un *Adagio* irá más por grados conjuntos y en el *Allegro* por saltos, con pasajes vivos plagados de trinos y tresillos.
- Se debe evitar el repetir la figuración, y aún menos al unísono, de los motivos melódicos del movimiento.
- Armónicamente no se debe alejar del tono principal. Si fuese algo más larga podrá ir al relativo del tono principal, a la dominante, la subdominante o al homónimo pero siempre de manera breve para poder regresar al tono principal con gracia.
- Pueden ser a una o dos partes, en función de las voces que la realicen.
- Las *cadencias a una voz* deben ser breves – tanto en los instrumentos de viento como en la flauta en particular – sin respirar muchas veces.
- Para realizar este tipo aconseja lo siguiente:
 - o Comenzar con el sonido del tono, la tercera (mayor o menor según el modo) o la quinta y se mantiene con una *messia di voce* imperceptible. Se forma una melodía conveniente en base a estas tres notas y a los consejos dados anteriormente, continuándola sobre el acorde de dominante, retornando finalmente al acorde principal.
 - o Se hace un trino sobre la segunda mayor comenzando pianísimo y crescendo de cara al final. Entonces el bajo hace sentir la quinta del tono, con su tercera, quinta y séptima menor.
 - o Cuando el trino finaliza, cada instrumento vuelve a tocar su parte.
 - o Para modular siempre hay que hacerlo en base al acorde de dominante. En función del tono al que se quiera ir, hay que utilizar el acorde de dominante de dicho tono¹⁴⁷.
 - o Cuando no se es capaz de idear en el momento una cadencia de este tipo, lo mejor es tomar una idea de la melodía principal del movimiento y adaptarla en forma de cadencia.
- Para las cadencias a dos voces comenta que pueden ser más largas por lo que se puede respirar más a menudo. También resalta la

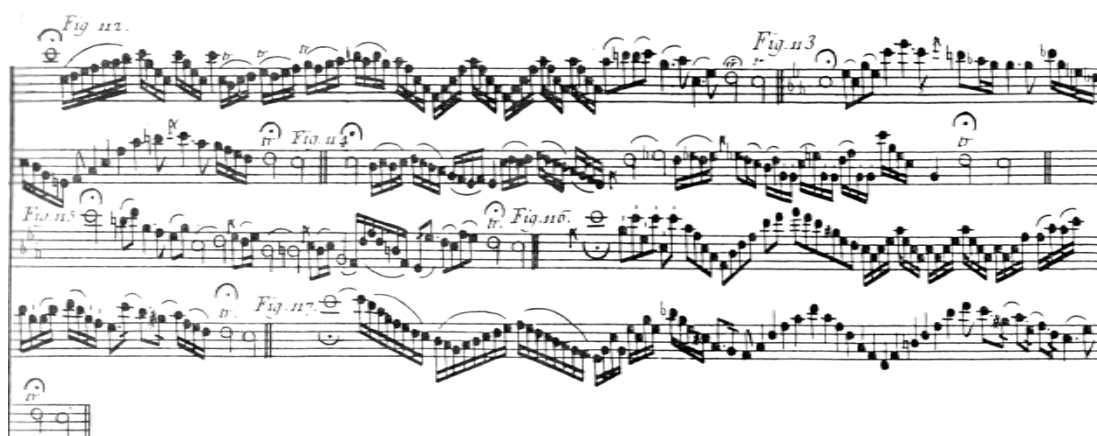
¹⁴⁷ En este momento explica de manera muy elemental qué acordes hay que utilizar para ir a cada uno de los tonos nombrados anteriormente, es decir, dominante, subdominante u homónimo. Se omite esta explicación por ser de conocimiento general en cualquier tratado de armonía. Ejemplos de todas estas posibilidades transcritas en la siguiente página, Figs. 108-117.

imposibilidad de improvisarla en el momento por lo que ambos intérpretes se han de poner de acuerdo en lo que desean hacer.

Nos muestra los siguientes ejemplos de cadencias a una voz:



(Lorenzoni, 1779, Anexo, Tav. III)



(Íbid., Anexo, Tav. IV)

Conclusión

Tras este recorrido pormenorizado a través de los tratados estudiados una cuestión resulta patente: el interés en la ornamentación, tal como se ha entendido a lo largo del siglo, está empezando a decaer. Tan sólo el *Saggio* de Lorenzoni, que no deja de ser una secuela de Quantz, y el *Unterricht* de Tromlitz, que en cierto modo, también lo es, abogan por la ornamentación libre. El resto, salvo Gunn, ni siquiera la mencionan y se limitan a tres ornamentos esenciales con ligeras variantes en la forma de ejecutarlos: apoyatura, grupeto y trino. El caso de Gunn (1792, p.18) no aporta ninguna novedad puesto que, como ya se ha comentado, se limita a transcribir ejemplos del *Versuch* de Quantz finalizando su tratado con el *Adagio* de este. Por otra parte, lo expresado en su capítulo sobre la ornamentación esencial respecto a la reducción de la práctica de los adornos básicos a estos tres

junto a los libres no aclara hasta qué punto estos se utilizaban puesto que no aporta ninguna pista ni actualización al respecto.

Además, los compositores cada vez escriben con más detalle lo que quieren que se ejecute, por lo que a mediados del siglo XIX la ornamentación por parte del intérprete ya ha desaparecido prácticamente. Este ejercicio de re-escritura por parte de los intérpretes quedará reducido únicamente a las cadencias en los conciertos para solista y no será hasta el siglo XX cuando se volverá a recuperar en contextos musicales totalmente diferentes. Aunque esta realidad se desprende de la mayoría de tratados de este período, también es cierto que aún parece parte obligada en la formación de un músico el llegar a dominar estas destrezas para el desempeño de sus funciones como intérprete. Esto lo corrobora la constante referencia a las mismas al menos en el *Unterricht* que es, sin duda, el tratado más completo del periodo.

En él, aparte de el detalle con el que vuelve a reflejar todos los ornamentos esenciales, nos presenta un *Adagio* “a la manera” de Quantz con tres opciones de ornamentación diversas que complementan en gran medida el de aquel ya que dichas variaciones se encuentran dentro de un esquema formal y melódico propio de este final de siglo.

En el libro de Clive Brown (1999) se pueden consultar numerosos testimonios, hasta bien entrado el siglo XIX, en relación a la importancia que esta ornamentación libre por parte del intérprete tenía todavía en el resultado final de una obra. Como muestra véase el siguiente:

Muchos compositores introducen apoyaturas y adornos que, en definitiva, pueden ayudar al que está aprendiendo, pero no al intérprete bien educado y con buen gusto que podrá omitirlos si lo considera oportuno, variarlos o introducir otros de su propia fantasía e imaginación [...] El trabajo de un compositor es dar el sentido y la expresión con notas simples; quien se sale de sus obligaciones y escribe ornamentos, en su mayor parte sólo ayudará a entorpecer y limitar la invención e imaginación del cantante. La única excusa que puede alegar un compositor por esta práctica es la de querer ser reconocido por la mayoría de los cantantes (C. Brown, 1999, p.417).

Por ello, y a fin de compendiar todas las enseñanzas extraídas del estudio de estos métodos instrumentales y como ejemplo de las posibles opciones ornamentales de una melodía, he ornamentado un *Adagio* del propio Tromlitz. Del mismo modo que el argumenta en su tratado, no quiere decir que un tiempo lento se haya de ornamentar de manera tan profusa, sino que lo hago así para que pueda servir como ejemplo de las posibilidades¹⁴⁸ a la hora de variar una melodía.

¹⁴⁸ Además, en este sentido, se da el agravante de que en el *Adagio* escogido aparecen abundantes semicorcheas con lo que, a fin de variarlas, se han de utilizar figuraciones más rápidas como tresillos o seisillos de semicorchea, fusas o semifusas.

En él se han incluido tanto ornamentos esenciales como libres resumiendo la forma de interpretarlos recomendada por los tratadistas estudiados. Los primeros vienen indicados con un pequeño número encima a fin de facilitar su identificación al final del movimiento. En los trinos he marcado siempre la apoyatura anterior o *Vorschlag* aunque, como ya hemos visto en la discusión, no sería realmente necesario puesto que en todos los tratados se coincide en que siempre han de empezar por la nota superior (o inferior). En algunos momentos, como en los compases finales de la primera parte, también he sobrepasado con creces el límite de la tesitura de la melodía original para dar algo más de variedad aunque Tromlitz apenas llega a hacerlo. Algunos de los ornamentos que hoy no se consideran así, como el vibrato – de dedo – o la *messa di voce*, se han consignado como tales debido a que era lo común en este período como ya se ha discutido con anterioridad a lo largo de este apartado.

Se ha editado, tal como hace Tromlitz, con la versión original encima de la variada a fin de que la comparación entre aquella y esta sea más diáfana.

[19] Ornamentación 1. Escúchese este ejemplo en la pista [19] del CD en el Anexo II.

Partita V para flauta sola

Largo

The musical score for Partita V for solo flute, Largo tempo, is presented in four systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (f, p). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained note in the left hand.

Handwritten musical score for Tromlitz, measures 9 through 18. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Measure numbers 9, 11, 13, 15, and 18 are indicated at the beginning of their respective systems. Fingerings are marked with numbers 6, 3, 7, and 8. Dynamic markings include *p* (piano) at measures 15 and 18. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent key signature.

Measures 19-30 of the musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written for piano and features a variety of musical notations including triplets, sixteenth notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing two staves. Measure numbers 19, 21, 24, 27, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various ornaments, slurs, and articulation marks, providing a detailed view of the piece's musical structure.

33

12

11

f

5

5

3

36

p

8

f

p

39

f

2

9

p

41

f

2

8

1

11

6

4

11

46

8

f

10

1

8

10

3

3

3

3

7

tr

Detailed description: This image shows a musical score for piano, spanning measures 33 to 46. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of dynamics, including fortissimo (*f*) and piano (*p*). There are several trills and triplets. Measure numbers 33, 36, 39, 41, and 46 are indicated at the start of their respective systems. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr'. The score is a comparison of two versions of the same piece, as indicated by the page header.

- 1) Anschlag
- 2) Mordente corto (Battement)
- 3) Vorschlag 3b) Vorschlag corto
- 4) Grupeto (Doppelvorschlag)
- 5) Schneller
- 6) Schleifer
- 7) Trino
- 8) Flattement (Bebung)
- 9) Crescendo-Decrescendo
- 10) Pralltriller
- 11) Glissando (Durchziehen)
- 12) Nachschlag

(Tromlitz, 1976, p.21)

Como se puede apreciar en la grabación he realizado en ambas partes en primer lugar la versión “limpia” tal como aparece en la edición de Tromlitz y en la repetición la versión ornamentada. Me he tomado la licencia de considerar una virtual doble barra con signos de repetición en el compás 54 para conseguir este fin, puesto que en el original no hay tal repetición: acaba en la dominante – en una especie de *attacca* – para afrontar el *Menuetto* siguiente.

[20] **Ornamentación 2 (Cadencia 1).** Escúchese este ejemplo en la pista [20] del CD en el Anexo II.

Amoroso

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It begins with a tempo marking 'Amoroso'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of eight staves. The first staff starts with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The second staff continues with a half note, a quarter note, and a series of eighth notes. The third staff features a half note, a quarter note, and a series of eighth notes. The fourth staff has a half note, a quarter note, and a series of eighth notes. The fifth staff begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The sixth staff continues with a half note, a quarter note, and a series of eighth notes. The seventh staff has a half note, a quarter note, and a series of eighth notes. The eighth staff concludes with a half note, a quarter note, and a series of eighth notes. Various ornaments are indicated throughout the score, including trills, mordents, and grace notes. A cadence is marked at the end of the eighth staff.

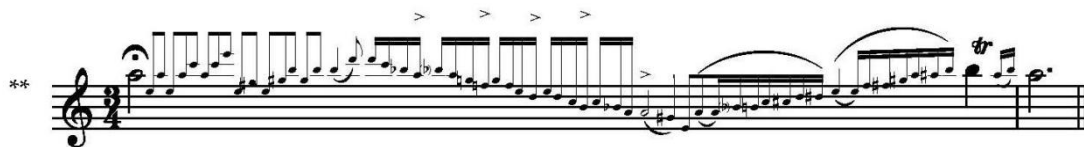
(Stamitz, 1974, p.9)

*

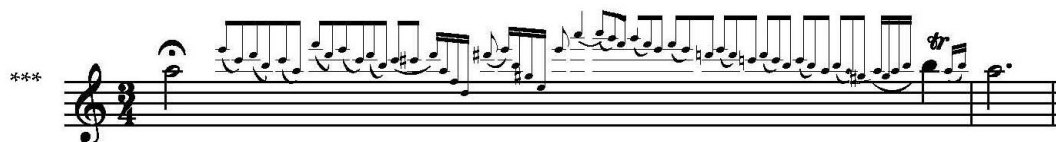
This musical score is a single staff in 3/4 time, marked with an asterisk (*). It begins with a half note, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). The score concludes with a cadence.

He utilizado el *Amoroso* de los *Capricen* de Stamitz para mostrar tres ejemplos diferentes de cadencia tratando de seguir las indicaciones propuestas en el periodo pero dando a cada una de ellas un carácter singular. En las tres grabaciones aparece el movimiento entero pero para no ser tan reiterativo, transcribo solamente la partitura completa en este y la cadencia en los dos sucesivos.

[21] Ornamentación 3 (Cadencia 2). Escúchese este ejemplo en la pista [21] del CD en el Anexo II.



[22] Ornamentación 4 (Cadencia 3). Escúchese este ejemplo en la pista [22] del CD en el Anexo II.



[23] Ornamentación 5 (Fermata). Escúchese este ejemplo en la pista [23] del CD en el Anexo II.

Rondeau [Allegro moderato]

(Stamitz, 1974, p.10)

Este sería un ejemplo típico de fermata para enlazar con la última aparición del tema principal del rondó. Normalmente, como es este el caso, el compositor escribía un calderón para indicar la pequeña pausa sobre la que se improvisaba este pequeño motivo o floreó introductorio.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES FINALES

El surgimiento y consolidación de una clase burguesa cada vez más poderosa en el siglo XVIII, con tiempo libre para el recreo, facilita la proliferación de actividades dedicadas al entretenimiento y deleite que hasta ese momento eran algo exclusivo de la nobleza y los gobernantes. La música es una de ellas: los conciertos públicos son cada vez más numerosos, requiriendo un mayor número de profesionales y aumentando en progresión geométrica la cantidad de aficionados-practicantes de un instrumento musical.

La flauta travesera es uno de los instrumentos preferidos en este nuevo contexto social, lo que refuerza su elección como destino final de una vasta producción musical. Este hecho, unido a la emancipación de nuestro instrumento como solista en relación a la música del siglo anterior, donde tenía un rol de conjunto en los consorts, hace ineludible la aparición de tratados o métodos instrumentales específicos para enseñar los rudimentos a quien no pueda disponer fácilmente de un profesor. Estos métodos suelen abarcar desde los fundamentos del lenguaje musical a ideas sobre los estilos musicales pasando por cuestiones como la posición del cuerpo y las manos, ornamentación, articulación, etc. dependiendo de la época y tratado en cuestión. Estas instrucciones teóricas, junto con los instrumentos que se conservan de cada período, son los principales nexos de unión que tenemos en relación a la praxis interpretativa por lo que se tornan indispensables para tratar de comprender las intenciones de los compositores coetáneos (cuando no son estos los autores de los tratados en cuestión) y forjarse una idea más clara de lo que deberíamos buscar a la hora de abordar el repertorio de una época con una perspectiva histórica.

Esta esencialidad de la tratadística instrumental cuando se quiere profundizar en la interpretación de un período histórico determinado, en nuestro caso concreto el final del siglo XVIII con la flauta travesera, ha sido el elemento motor e inspiración continua del presente trabajo. Así, la estructura de esta tesis se ha moldeado en función de los tres objetivos principales de la misma que, recordamos, han sido los siguientes:

- El primero ha buscado extraer conclusiones sobre la interpretación del repertorio para flauta travesera de la última década del siglo XVIII, bien generales, bien propias de cada estilo nacional. Para ello, se han comparado las sabias enseñanzas de Tromlitz, método de referencia, con los tratados ingleses (Wragg y los dos de Gunn), franceses (Devienne, Vanderhagen, Cambini y Pernaut) e italiano (Lorenzoni).
- El segundo, aplicar los preceptos de estos tratadistas a una muestra de repertorio representativo para flauta travesera de la época en el que se puedan apreciar las implicaciones de la pesquisa teórica. Las

conclusiones extraídas del primer objetivo me han servido de base para desenvolver el presente.

- Por último, hacer accesible el *Unterricht*, fuente primaria fundamental, a los intérpretes y estudiantes de la música del siglo XVIII de habla hispana.

De este modo, el trabajo ha quedado dividido en dos partes. En la primera, y tras la Introducción, el primer capítulo está dedicado a glosar la figura de Tromlitz y su *Unterricht*, el segundo a la metodología teórica utilizada en la tesis tanto respecto a la traducción como a la comparación entre tratados, el tercero presenta cada uno de los demás tratados y a sus autores y el cuarto a la investigación de lo que cada uno de los métodos aporta respecto a cada cuestión interpretativa junto con la aplicación de las conclusiones a ejemplos musicales. La segunda parte está consagrada por entero a la traducción íntegra del *Unterricht*.

En este contexto, comenzaré por este tercer objetivo, es decir, la traducción íntegra del *Unterricht* de J.G. Tromlitz, en la segunda parte de la presente tesis, dado que es uno de los ejes principales sobre los que gira el estudio. Ha resultado un trabajo esmerado que ha requerido una cooperación interdisciplinar para poder ser llevado a cabo dada su gran extensión – sobre cuatrocientas páginas en el original – puesto que la información que contiene es elevadamente técnica y abarca no sólo aspectos relativos a la ejecución con la flauta travesera sino también relacionados con el mantenimiento del instrumento e, incluso, del propio flautista¹⁴⁹. Para poder llevar a buen puerto esta versión castellana del tratado, ha resultado fundamental contar con una dilatada experiencia como intérprete de flautas históricas y poder experimentar con ellas muchos de los ejemplos ilustrativos mostrados en el original para tratar de desentrañar las sutilezas idiomáticas que en muchos momentos no resultan excesivamente claras en dicho texto. De este modo, además, cuando el autor ofrece varias opciones en un caso concreto – como, por ejemplo, las reglas de articulación y/o sus excepciones – he constatado lo que realmente pueda querer decir con cada una de ellas.

Como ya han comentado otros autores, del *Unterricht* se podría prescindir de la mitad del texto manteniendo sus ejemplos musicales sin perder un ápice de su contenido pedagógico, dado que su gusto por las frases interminables junto a cierto orgullo sobre su competencia y conocimiento no le permitieron ser breve (Hadidian, 1979, p.439). No obstante, y en aras de una rigurosidad académica en la traducción, he intentado no ceder a esta tentación y transmitir el mensaje de la manera más fidedigna posible aunque tratando de no ser tan reiterativo como el

¹⁴⁹ Recordemos, por ejemplo, las recomendaciones respecto a las comidas copiosas o la pomada para cuidar los labios.

original, utilizando los medios a mi alcance cuando ha sido posible a fin de facilitar al lector actual su consulta y estudio.

El *Unterricht* que, consciente o inconscientemente, está moldeado sobre el *Versuch* de Quantz, sigue siendo un ejemplo de interés docente dirigido expresamente a aquellos que aspiran a ser Virtuosos, es decir, profesionales de la flauta. No es el caso de la mayoría de los demás tratados estudiados en esta tesis. En general, y con la excepción de Tromlitz, que no cae en la tentación de ceder ante la “presión” del público amateur, todos los tratados de final de este siglo están indicados para la iniciación en la práctica de la flauta. Algunos, como Wragg, Cambini o *The School* de Gunn no tienen mayores pretensiones. Otros acaban con dúos o sonatas de una dificultad bastante elevada que denotan que el alumno que los trabajaba podía llegar a ese nivel tras su estudio progresivo.

Tras haberlos analizado concienzudamente puedo concluir que, junto a Tromlitz, otros dos tratados tienen un interés superior al resto para el estudioso actual, aunque por diferentes razones: *The Art* de Gunn y el *Méthode* de Devienne. Si al tratado de Tromlitz se le podría considerar como el broche que recapitula y actualiza las enseñanzas de un siglo muy rico en disquisiciones interpretativas, tanto Gunn como Devienne suponen la mirada al futuro y la modernidad.

El primero será un pionero al discutir desde un punto de vista científico nociones sobre la acústica y el sonido aplicadas directamente a nuestro instrumento. Introduce conceptos como los de velocidad y cantidad de aire – elemento básico de la técnica moderna de la flauta travesera – tratados de manera aún incipiente pero muy interesante y, sobre todo, novedosa. Será en el siglo XIX cuando los estudios de esta rama de la física consoliden los avances ya obtenidos en el XVIII, baste recordar cuales fueron las motivaciones de T.Boehm (1964) a la hora de diseñar sus prototipos que han llegado, prácticamente inalterados, hasta hoy en día¹⁵⁰. Por todo ello, Gunn es un claro precursor de lo que serán las bases del desarrollo de la técnica instrumental moderna que giran, principalmente, en torno al sonido y sus posibilidades.

El tratado de Devienne proporciona bastante menos información textual que Gunn y muchísima menos que Tromlitz, pero es el que mayor influencia ha tenido entre sus coetáneos franceses y en las generaciones venideras. El cambio que se produjo tras la Revolución Francesa en la enseñanza musical en aquel país con la creación de lo que hoy es el Conservatorio Superior de París generó la publicación de tratados instrumentales específicos a modo de libros de texto para seguir las enseñanzas en el centro. Su tratado y, por extensión, el resto de franceses moldeados a su imagen y semejanza, contiene mucha menos información teórica y resulta ser mucho más práctico incluyendo gran cantidad de ejercicios y dúos para

¹⁵⁰ A lo largo del libro hay referencias a su enfoque eminentemente acústico.

tocar con el profesor. Este enfoque se generalizará en la tratadística del siglo XIX donde no importará ya tanto el estilo y sí el dominio de los aspectos técnicos, sobre todo desde la invención de la flauta Boehm. Prueba de ello es que este método de Devienne es del que más reimpresiones se han realizado hasta bien entrado el siglo XX¹⁵¹.

Esta desigualdad a la hora de abordar las diversas cuestiones entre los diferentes tratados la he tenido en cuenta al realizar la comparación entre ellos, puesto que gran parte de la información que remiten no se puede cotejar al mismo nivel de importancia. Las pretensiones son diferentes y, por tanto, a la hora de extraer ideas para la interpretación de la música del período ha sido imprescindible seleccionar entre lo que he considerado fundamental y lo secundario.

Así, a grandes rasgos, las conclusiones principales que se han extraído de esta comparación son las siguientes:

- Aunque el concepto de sonido era, entonces como ahora, una cuestión de gusto personal sí parece que había dos tipos de sonido preponderantes:
 - o El que defienden Tromlitz o Gunn, potente, timbrado y penetrante, susceptible de ser percibido al tocar con otros instrumentos y, sobre todo, en la incipiente orquesta.
 - o El defendido por Devienne o Lorenzoni, dulce y recogido, más en la tradición barroca con gran cantidad de sutilezas percibidas en espacios relativamente pequeños.
- Las corrientes compositivas repercuten definitivamente en la construcción de flautas con las siguientes consecuencias:
 - o La afinación tiende a ser ya, casi de manera general al menos a nivel teórico, temperada, lo que favorece el asentamiento definitivo de las flautas de llaves. Salvo en Francia, donde no habrá un tratado para estas flautas hasta 1804 (el de Hugot & Wunderlich) y Lorenzoni (1779), que es más antiguo, todos defienden ya, de uno u otro modo, los instrumentos con dichos mecanismos¹⁵².
 - o Diapasón cada vez más agudo.
 - o El asentamiento de la flauta como instrumento orquestal obliga a que su registro agudo sea cada vez más utilizado por los

¹⁵¹ Al menos veintiocho ediciones (Bowers, 1999, ps.31-72).

¹⁵² No obstante, sigue habiendo contradicciones, como en Tromlitz que por un lado defiende las flautas con llaves para eliminar las posiciones de horquilla y por el otro aboga por la doble llave de Re#-Mib de Quantz para diferenciar las enarmonías.

compositores, por lo que el instrumento rinde cada vez mejor en dicho registro y menos en los otros dos.

- La retórica sigue siendo la base del discurso musical. Por ello la respiración y el fraseo se muestran como algo indivisible. En general se da por sentado, por lo que muchos de ellos ni siquiera aportan reflexión alguna sobre la materia, pero los que lo hacen insisten en clarificar cuáles son los lugares más apropiados para respirar.
- El componente anatómico-fisiológico de la respiración no tiene, ni de lejos, la importancia que se le da en la actualidad. De hecho, en los instrumentos de época, no es necesario proveerse de tanto aire, puesto que las variaciones de sonido están más basadas en la intensidad que en el volumen.
- Otra consecuencia del enfoque retórico a la hora de interpretar una pieza es la riqueza articulatoria como uno de los fundamentos sobre los que se basa aquella. De hecho, Tromlitz define a la articulación como “el lenguaje de la flauta”.
- No obstante, él es el último tratadista del siglo XVIII que aún defiende una gran abundancia de combinaciones de sílabas para obtener diferentes articulaciones: el cambio de siglo conlleva una transformación en la forma de escribir música con un paulatino aumento de las indicaciones para el intérprete por lo que los tratadistas más modernos sólo están interesados en mostrar las combinaciones articulatorias que puedan aparecer al lector en el repertorio, y no tanto en la manera de confrontarlo:
 - o La a parece la vocal idónea para conseguir un sonido más resonante aunque siempre se podría alternar con otras para conseguir mayor variedad en el sonido.
 - o Esta vocal junto a las consonantes t, d y r son la base sobre la que construir un discurso coherente e interesante en movimientos con un tempo moderado.
 - o Para los pasajes rápidos o muy rápidos se presentan diversas posibilidades según los tratadistas, desde tocar todo ligado hasta utilizar algún tipo de doble picado que favorezca la ejecución de este tipo de pasajes, principalmente combinando las sílabas dad'll, dara e, incluso, daga, aunque esta última no se estandarizó hasta bien entrado el siglo XIX.
- A finales del siglo XVIII ha decaído drásticamente el interés por la ornamentación libre – tan sólo Tromlitz muestra una disposición evidente por actualizar los conceptos ya promulgados por Quantz, por ejemplo – aunque sigue considerándose parte fundamental de la formación de un músico.

- Aunque Tromlitz muestra una gran variedad de ornamentos esenciales parece que el uso de los mismos en el cambio de siglo se reduce a tres: apoyatura, trino y grupeto, si bien en multitud de variantes de ejecución.
- Las cadencias y fermatas siguen siendo elementos indispensables en la interpretación de la música de final de siglo aunque la forma de realizarlas no se ha visto alterada en gran manera desde las indicaciones recomendadas por Quantz en su *Versuch*.

La difícil relación que siempre ha existido entre la teoría y la práctica deviene en que, muchas veces, las conclusiones teóricas sean demasiado ambiguas y no resulten fácilmente aplicables a los casos concretos que nos puedan surgir en las obras del período. Por ello, la intención de llevar a cabo esta aplicación práctica con sugerencias de interpretación ha constituido la parte final de esta tesis, con la grabación de los ejemplos escogidos a tal fin para que se pueda escuchar el resultado de la pesquisa lo que, a fin de cuentas, es una de las consecuencias más interesantes. Este proceso final, quizá el más sugestivo para un músico práctico, tampoco ha resultado tarea fácil, puesto que tras intento y prueba sobre lo analizado teóricamente, en ocasiones, ha habido que variar ligeramente alguno de los parámetros a fin de que a nivel de escucha se obtengan los resultados que se ha creído que son la intención por parte del compositor y que no siempre encajan exactamente con la investigación teórica. En un CD anexo al texto principal se adjuntan las grabaciones realizadas al efecto.

Este trabajo, aunque reducido a un corto periodo de tiempo, abarca la mayoría de aspectos inherentes a una interpretación inspirada históricamente, pero deja abiertas posibles líneas posteriores de investigación. Por ejemplo, el estudio de alguno de estos parámetros en un espectro temporal mayor como realizó Bania (2008) en su tesis con el *flattement* y la articulación de pasajes rápidos. Sería interesante también la profundización desde un punto de vista más científico en la cuestión de las sílabas, consonantes y vocales como elementos fundamentales a la hora de articular, tanto en el ámbito histórico como en el actual. Otra línea que parece atractiva y que no está apenas explorada es la comparación entre tratados de diferentes instrumentos o la voz en los aspectos que puedan ser comunes a los mismos. Tangencialmente he citado algún tratado en esta tesis como el de Hiller (1780), de canto, o el de Türk (1789), de teclado, puesto que también pertenecen a esta época. Aunque se han estudiado también para realizar el presente trabajo, no se ha llegado a profundizar en este sentido puesto que no era la meta del mismo. Por lo tanto, una investigación interdisciplinar serviría para extraer conclusiones más generales.

Espero, humildemente, que este trabajo haya servido para aumentar el conocimiento sobre la interpretación de la música con la flauta travesera de este

periodo fascinante de cambios trascendentales, no sólo en la historia de la música sino en la de la Humanidad, y que sirva para que la comunidad de intérpretes se interesen un poco más en las fuentes originales como medio de entender la mentalidad y prácticas de dicha época. Nunca podremos volver a recrear exactamente lo que se hacía en épocas pretéritas, pero tampoco es esta la cuestión.

Como dice Bart Kuijken: “Por supuesto que es imposible reproducir los sonidos que Bach pudo haber tenido en su orquesta, pero esto no significa que no debamos intentarlo. Se ha convertido en algo habitual el decir que cuando no se conoce algo, ¿por qué se ha de preocupar uno? A esta objeción contestaría que el camino es más importante que la meta” (Haynes, 2007, p.226).

La idea fundamental es recrear música en el siglo XXI para oyentes del siglo XXI, pero sin olvidar nunca que es un trabajo de reconstrucción histórica – en este caso del XVIII – y que, por tanto, resulta necesario comprender las claves de los lenguajes existentes entonces para reproducirlos de la manera más noble y fidedigna posible.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORJÁN, A., & MEIEROTT, L. (Eds.). (2009). *Lexikon der Flöte*. Laaber: Laaber-Verlag.
- AGRICOLA, M. (1529) *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg: G. Rhau. Facsímil de Georg Olms Verlag, 1969.
- AGRICOLA, M. (1545) *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg: G. Rhau.
- ARIAS, Antonio. (2003). "La obra para flauta de Mozart". *Quodlibet: Revista de especialización musical*. Universidad de Alcalá de Henares, Nº 26, ps. 27-50.
- ARNOLD, S. (1787). *Dr. Arnold's New Instructions for the German Flute*. Londres: Harrison&Co.
- BACH, C.P.E. (1753). *Versuch uber die Wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: C.F. Henning. (Trad. inglesa W.J. Mitchell. Norton&Company, 1949).
- BATE, P. (1979, 2ª ed.). *The Flute.*, Kent/Nueva York: Ernest Benn Ltd./W.W. Norton.
- BADURA-SKODA, Eva & Paul. (1989). *L'interpretazione di Mozart al Pianoforte*. Pádova: Edizioni G. Zanibon.
- BARTEL, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- BERBIGUIER, B.T. (1818). *Nouvelle Méthode pour la Flûte*. París: Janet et Cotelle. (Facsímil por Editions Fuzeau Classique (Méthodes & Traités – Flûte traversière – France 1800-1860, Serie II, Vol. 2), Courlay, Francia, 2006.
- BETTENS, O. (1996-2010). "Chantez-Vous Français? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Age à la période baroque. Avec quelques considérations sur le latin chanté des Français". Consultado el 17 de Noviembre de 2010 en la página web <http://virga.org/cvf/>
- BIGIO, R. (2006). (Ed.). *Readings in the History of the Flute. Monographs, essays, reviews, letters and advertisements from nineteenth-century London*. Londres: Tony Bingham.
- BLUME, F. (Ed.). (1966). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter.
- BOEHM, T. (1964). *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*. Nueva York: Dover Publications, Inc. (Trad. inglesa de MILLER, D.C. del original *Die Flöte und das Flötenspiel*. (1871). Munich: Joseph Aibl).
- BOTTEON L. (1989). *Metodo per suonare il flauto*. Milán: Carisch. (Trad. italiana del *Unterricht*).
- BOWERS, J. (1999). *François Devienne's Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute. Facsimile of the original edition with an introduction, annotated catalogue of later editions, and translation by J.BOWERS. Commentary on the original edition by T. BOEHM*. Aldershot (Inglaterra) y Brookfield (EEUU): Ashgate Publishing Ltd.

- BROWN, C. (1999). *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Londres: Oxford University Press.
- BROWN, K. y otros (Eds.). (2005). *Oxford Advanced Learner's Dictionary, Seventh Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, R. (2002). *The Early Flute. A practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURNEY, C. (1773). *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and the United Provinces*. (2 vols.) Londres. (Facsimil, Nueva York, 1969).
- BUSCH-SALMEN, G., & KRAUSE-PICHLER, A. (1999). *Handbuch Querflöte. Instrument. Lehrwerke. Aufführungspraxis. Musik. Ausbildung. Beruf*. Kassel: Bärenreiter.
- BUSCH-SALMEN, G. (Enero, 2006). "«Viele blasen, ohne eigentlich zu wissen, was dazu gehört...» zum 200. Todestag von Johann George Tromlitz (1725-1805)" [versión electrónica]. *Die Tonkunst*, ps. 1-5. Consultado el 16 de Octubre de 2009 de http://www.die-tonkunst.de/dtk-archiv/online/0601-portrait_tromlitz.pdf
- BUTT, J. (1994). *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMBINI, J.M. (1799). *Méthode pour la Flûte*. París: Gaveaux. (Facsimil de S.P.E.S, Florencia, 1984).
- CASTELLANI, M., & DURANTE, E. (1987). *Del Portar della Lingua negli Instrumenti di Fiato, per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI.XVIII*. Florencia: S.P.E.S.
- CHAPMAN, F.B. (1958, 3ª edición). *Flute Technique*. Londres: Oxford University Press.
- D'ALEMBERT, Jean le Rond. (1752). *Éléments de musique. Théorique et Pratique, suivant les Principes de M. Rameau*. París: David l'ainé et al. (Facsimil sobre la edición de 1772 de J.M. Bruyset de Lyon por Elibron Classics Series, Adamant Media Corporation, Boston, 2006).
- DELUSSE, C. (1761). *L'Art de la Flûte Traversiere*. París. (Facsimil Fritz Knuf, Buren (Países Bajos), 1980).
- DE LORENZO, L. (1951, 2ª ed. 1992). *My complete story of the flute. The Instrument. The Performer. The Music. Revised and Expanded Edition*. Lubbock: Texas Tech University Press.
- DE REEDE, R. (Ed.). (1984). *Concerning the Flute*. Amsterdam: Broekmans & Van Poppel.
- DE REEDE, R. (Ed.). (1997). *Die Flöte in der "Allgemeine Musikalisches Zeitung" (1798-1848)*. Amsterdam: Broekmans & Van Poppel.
- DELUSSE, C. (1761). *L'Art de la Flûte Traversiere*. (Facsimil de Minkoff, Ginebra, 1973 y Frits Knuf, Buren (Países Bajos), 1980).
- DEVIIENNE, F. (1794). *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flûte*. París: Imbault. Una posible edición de 1792 permanece ilocalizable. (Facsimil de S.P.E.S, Florencia, 1984).

- DONINGTON, R. (1985, 2ª ed.). *Baroque Music, Style and Performance: A Handbook*. Londres: Faber Music.
- DONINGTON, R. (1992). *The Interpretation of Early Music (New Revised Edition)*, Nueva York y Londres: W.W.Norton&Co.
- DORGEUILLE, C. (1983). *The French Flute School 1860-1950*. Londres: Tony Bingham.
- DÔTHEL, N. (1788). *Studi per flauto solo. Sonate per flauto e violoncello*. París: François Berault. (Facsímil de S.P.E.S., Florencia, 1990).
- DOWNS, P. G. (1998). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música.
- DROUET, L. (1827). *Méthode pour la Flûte*. París: Pleyel.
- EHRlich, C. (1985). *The music profession in Britain since the eighteenth century: A social story*, Oxford: Clarendon Press.
- FAIRLEY, A. (1982). *Flutes, Flautists & Makers (active or born before 1900)*. Londres: Pan Educational Music.
- FERGUSON, H. (2006). *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Música.
- FERNÁNDEZ, S. (n.d.). "El 'Arte Poetica' de Horacio". Consultado el 23 de Marzo de 2010 en <http://www.monografias.com/trabajos/artepoetica/artepoetica.shtml>
- FÉTIS, F.J. (1869, 2ª ed.). *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (2 tomos). París: Firmin-Didot et Cie.
- FITZGIBBON, H.M. (1914). *Story of the flute*. Londres: W. Reeves.
- FLOYD, A. (1990). *The Gilbert Legacy. Methods, Exercises and Techniques for the Flutist*. Cedar Falls (Iowa): Winzer Press.
- "Flute Vibrato in the 18th and 19th Centuries". (n.d.). Consultado el 15 de Junio de 2010 en la página web de Dolmetsch Online. http://www.dolmetsch.com/Vibrato_pictures.pdf
- FÜRSTENAU, A.B. (1844). *Die Kunst der Flötenspiels*, Op.138. Leipzig: Breitkopf&Härtel. (Facsímil por Fritz Knuf, Países Bajos, 1991).
- GALWAY, J. (1990, 1ª ed. 1982). *Flute*. Yehudi Menuhin Music Guides. Londres: Kahn&Averill.
- GÄRTNER, J. (1981). *The Vibrato with particular consideration given to the situation of the Flutist*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- GARCÍA YEBRA, V. (1982). *Teoría y Práctica de la Traducción*. Madrid: Ed. Gredos.

GEOFFROY-DECHAUME, A. (1964). *Les "Secrets" de la Musique Ancienne (Recherches sur l'interprétation XVI-XVII-XVIII siècles)*. París: Fasquelle Ed.

GERBER, E.L. (1790-92). *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig.

GERBER, E.L. (1812-14). *Neues historisch-biographisches Lexikon*. Leipzig: Kühnel.

GOLDBERG, A. (1906). *Biographien und Portraitssammlung hervorragender Flotenvirtuosen*. Leipzig: Breitkopf.

GRANOM, L.C.A. (1766). *Plain and Easy Instructions for Playing on the German-Flute*. Londres: T.Bennett.

GRENSER, H. (Marzo, 1800). "Intelligenz-Blatt XI". *Allgemeinen Musikalische Zeitung*, ps. 43-46 (en DE REEDE, R. (Ed.) (1997, ps. 29-31).

GREVISSE, M. (1994, 1ª ed. 1936). *Le bon usage. Grammaire Française*. París: Eds. Duculot.

GUNN, J. (1792). *The Art of Playing the German-Flute on New Principles*. Londres: Birchall. (Facsimil de Janice Donkendorff Boland, Marion, EEUU, 1992).

GUNN, J. (1794). *The School of the German-Flute*. Londres: Birchall.

HARNONCOURT, N. (1984). *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*, Barcelona: Paidós ediciones (2003 la traducción).

HARNONCOURT, N. (1982). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado (2006 la traducción).

HAYNES, B. (Mayo, 1978). "Oboe fingering charts: 1695-1816". *The Galpin Society Journal*. Vol. 31, ps. 68-93.

HAYNES, B. (2007). *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

HAYNES, B. (Julio, 1979). "Tonality and the Baroque Oboe". *Early Music*, Vol. 7 (3), ps. 355-358, doi: 10.1093/earlyj/7.3.355.

HIGHFILL, P.H. y otros. (1978). *A Biographical Dictionary of Actors, Vol. 6, Garrick to Gyngell: Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London 1660-1800*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

HILLER, J.A. (1766-70) *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, en 4 Volúmenes, Leipzig. Reeditado por Hildesheim, 1970.

HILLER, J.A. (1780). *Anweisung zur musikalische-zierlichen Gesange*. Leipzig: J.A. Junius. (Trad. inglesa como *Treatise on Vocal Performance and Ornamentation by Johann Adam Hiller*, editado y traducido por BEICKEN, S.J., Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 2001).

HOTTETERRE, J. (1719). *L'art de preluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*. Paris, 1719. Facsímil de SPES, Florencia, 1999.

HOTTETERRE, J. (1707). *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisez par traitez*. París: Christoph Ballard. Facsímil de SPES, Florencia, 1998.

HUGOT, A. & WUNDERLICH, J.G. (1804). *Méthode de Flûte*. París: Mme. Le Roy. (Facsímil de Frits Knuf, Buren (Países Bajos), 1975).

JACKSON, R.J. (2005). *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*, Nueva York: Routledge.

JAMBE DE FER, P. (1556). *L'Epitome musical*. Lyon: Michel du Bois. Facsímil por Ed. François Lesure, *Annales musicologiques* 6, Paris, 1958-63.

KRELL, J. (1973). *Kincaidiana. A Flute Player's Notebook*. Malibú: Trio Associates.

MÜLLER, H., & HAENSCH, G. (1995). *Langenscheidts Handwörterbuch. Spanisch. Spanisch-Deutsch. Deutsch-Spanisch*. Berlin-Munich: Langenscheidts.

LANGWILL, L.G. (Enero, 1949). "Two rare eighteenth-century London directories". *Music & Letters*, Vol. 30, Nº1, ps. 37-43.

LAWSON, C., & STOWELL, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Música.

LAZZARI, G. (2003). *Il Flauto Traverso, storia, tecnica, acustica con Il flauto nel Novecento di Emilio GALANTE*. Turín: I Manuali EDT/SIdM.

LEDERER, M. (1994). *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. París: Hachette-Livre.

LEFEVERE, A. (1997). *Traducción, Reescritura y la Manipulación del Canon Literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

LESQUEF, S. (Febrero, 2009). "Histoire de la flute". Consultado el 16 de Abril de 2009 en <http://www.atelierdelutherie.info/?Histoire-de-la-flute>

LINDE, H.M. (1958). *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI al XVIII*. (Trad. al castellano de J.P. FRANZE). Buenos Aires: Ricordi Editorial.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, F.J. (1994). *Aspectos de la música del siglo XVIII*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo".

LORENZONI, A. (1779). *Saggio per ben sonare il flauto traverso*. Vicenza: Francesco Modena. (Facsímil de A. Forni, Bolonia, 1988).

Mac CLINTOCK, C. (Ed.). (1982). *Readings in the History of Music in Performance. Selected*. Bloomington: Indiana University Press.

MACLAGAN, S. J. (2009). *A Dictionary for the Modern Flutist*. Lanham: The Scarecrow Press.

MAHAUT, A. (1759/60). *Nouvelle Méthode pour Apprendre en peu de temps á jouer de la Flûte Traversière/ Nieuwe Manier om binen korte tijd op de Dwarsfluit te leeren speelen*. París: Lachevardière. / Ámsterdam: Hummel. (Facsímil de Minkoff, Ginebra, 1972).

MARTELL, P. (1923). "Zur Geschichte der Flöte". *Musik Industrie*, Vol. V, Berlín, p.160.

MATHER, B.B. (1973). *Interpretation of French Music from 1675 to 1775. For Woodwind and Other Performers (Additional Comments on German and Italian Music)*. Nueva York: McGinnis&Marx Music Publishers.

MATHER, B.B., & LASOCKI, D. (1984). *The Art of Preluding 1700-1830. For Flutists, Oboists, Clarinetists and Other Performers*. Nueva York: McGinnis&Marx Music Publishers.

MATHER, B.B., & LASOCKI, D. (1978). *The Classical Woodwind Cadenza*. Nueva York: McGinnis&Marx Music Publishers.

MATHER, B.B., & LASOCKI, D. (1987). *Free Ornamentation in Woodwind Music 1700-1775: and Anthology with Introduction*. Nueva York: McGinnis&Marx Music Publishers.

MATHER, R (1989a). *The Art of Playing the Flute. A Series of Workbooks. Volume I: Breath Control*. Iowa City: Romney Press.

MATHER, R. (1989b). *The Art of Playing the Flute. A Series of Workbooks. Volume III: Posture, Fingers, Resonances, Tonguing, Vibrato*. Iowa City: Romney Press.

McGEE, T. (n.d.). "Gunn, on Tone". Consultado el 31 de Mayo de 2010 en <http://www.mcgee-flutes.com/Gunn%20on%20Tone.htm>

Mc VEIGH, S., & WOLLENBERG, S. (Eds.). (2004). *Concert Life in Eighteenth-Century Britain from Mozart to Haydn*. Farnham: Ashgate Publishing.

MERSENNE, M. (1636). *Harmonie Universelle*. París: Sebastien Cramoisy. (Facsímil del Centre National de la Recherche Scientifique, ed. François Lesure, Paris, 1965).

MEUSEL, J.G. (Ed.). (1785). "Neuerfundene Vortheile zur bessern Einrichtung der Flöte" en *Miscellaneen artistischen Inhaltes*, 26, ps. 104-9.

MINGUET E YROL, P. (1754). *Reglas y Advertencias Generales que Enseñan el Modo de Tañer Todos los Instrumentos Más Usuales como Son la Guitarra, Tiple, Vandola, Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce, y la Flautilla*. Madrid: Joaquín Ibarra. (Facsímil de Minkoff, Ginebra, 1982).

MOLINER, M. (1977). *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Editorial Gredos.

MONTGOMERY, W. (2009a). "Seeking François Devienne". *The Flutist Quarterly*, Santa Clarita, ps. 36-40.

MONTGOMERY, W. (2009b). "Seeking François Devienne. Part 2". *The Flutist Quarterly*, Santa Clarita, ps. 38-44.

MONZANI, T. & CIMADOR. (1801). *Instructions for the German Flute*. Londres: Monzani & Cimador. (Facsímil por SPES, Florencia, 2008 junto a New and enlarged Edition of Monzani's Instructions for the German Flute, Monzani & Hill, Londres, hacia 1820).

MOZART, L. (1756). *Versuch einer gründliche Violinschule*. Augsburg: J.J.Lotter. (Trad. Inglesa de Knocker, E. Oxford University Press, 1949).

MÜLLER, G. (1954). *Die Kunst de Flötenspiels*. Leipzig: Breitkop.

MUNSTER, P. van. (n.d.) "Short biography of Frans Vester". Consultado el 12 de Diciembre de 2010 en <http://members.home.nl/peter.van.munster/biofranseng.htm>

MUSICAL TIMES PUBLICATIONS LTD. (Agosto, 1859). *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol.9, Nº 198, ps. 102-4.

"Nachricht von Tromlitzischen Flöten". (1783). *Magazin der Musik* (Ed. C.F. Cramer), Vol.1, ps. 1013-21, tal como aparece traducido al inglés por A. POWELL. (Enero, 1994). *TRAVERSO*, Vol.6, Nº1.

NASTASI, M. (1984). "John Gunn's "The Art of Playing the German Flute on New Principles, London 1793" en *Concerning the Flute*. De REEDE, R. (Ed.). Ámsterdam: Broekmans & Van Poppel (ps.81-89).

NEUMANN, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J.S. Bach*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

NEUMANN, F., & STEVENS, J. (1993). *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nueva York, Oxford: Schirmer Books, Maxwell Macmillan International.

NICHOLSON, C. (1816). *Nicholson's Complete Preceptor, for the German Flute*. Londres: Preston.

PERAUT, M. (1800?). *Méthode pour la Flûte*. París: Publicado por el autor. (Facsímil de S.P.E.S., Florencia, 1987).

PIERRET, J.M. (1994). *Phonétique historique du français et notions de phonétique general*. Louvain-la-Neuve: Peeters.

POWELL, A. (De próxima aparición). "Flute Tutors: Records of the Methods, Taste and Practice of Earlier Times". *Cambridge Companion to the Flute*. J.M. Thomson. (Ed.).

POWELL, A. "Johann George Tromlitz (1725-1805)". (n.d.). Consultado el 3 de Enero de 2010 en http://www.flutehistory.com/Players/Johann_George_Tromlitz/index.php3

POWELL, A. (Enero, 1994). "Surviving Tromlitz Flutes", *TRAVERSO*, Vol. 6, Nº1.

POWELL, A. (2002). *The Flute*. New Haven y Londres: Yale Musical Instruments Series.

POWELL, A. (1996). *The Keyed Flute*. Nueva York: Oxford Early Music Series.

POWELL, A. (1991). *The Virtuoso Flute-Player*. Cambridge: Cambridge University Press.

PRAETORIUS, M. (1619). *Syntagma musicum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein. (Facsímil de Bärenreiter, Kassel, 1958).

QUANTZ, J.J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: J.F. Voss. (Trad. francesa aprobada por Quantz: *Essai d'une Methode pour apprendre a jouer de la Flute Traversiere*. Facsimile Ed Aug. ZURFLUH, Paris, 1975).

Real Academia Española. (2001, 22ª ed.). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe.

RIBOCK, J.J.H. (1782). *Bemerkungen über die Flöte und Versuch einer Anleitung zur besseren Einrichtung und Behandlung derselben*. Stendal. Facsímil Frits Knuf, Países Bajos, 1980.

RIBOCK, J.J.H. (1783). "Über Musik, an Flötenliebhaber insonderheit". *Magazin der Musik* I, ed. C.F. Cramer, Hamburgo, p.686.

RICE, A.R. (Octubre, 1988). "A Selection of Instrumental and Vocal Tutor and Treatises Entered at Stationer's Hall from 1789 to 1818". *The Galpin Society Journal*, Vol. 41, ps.16-23.

ROCKSTRO, R. S. (1890-2ª ed. 1928). *A Treatise on the History, Construction and Practice of the Flute*. London: Rudall Carte. (Facsímil por Fritz Knuf, Países Bajos, 1986).

ROUSSEAU, J.J. (1768). *Dictionnaire de musique*. París: Vve. Duschene. (Facsímil de Minkoff, Ginebra, 1981).

SACHS, C. (1913). *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Leipzig: Breitkopf.

SADIE, S. (Ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and musicians*. Londres: Mc Millan Publ. Ltd.

SÁNCHEZ PRIETO, R. (n.d.). "Historia de la Lengua Alemana". Consultado el 25 de Febrero de 2010 en <http://web.usal.es/~raulsanchez/sprachgeschichte.html>

SCHMITZ, H.P. (1955). *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert. Instrumentale und Vokale Musizierpraxis in Beispielen*. Kassel: Bärenreiter.

SCHMITZ, H.P. (1958, 2ª ed.). *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*. Kassel: Bärenreiter.

SOLUM, J. (1992). *The Early Flute*. Oxford: Clarendon Press.

TARLING, J. (2004-5). *The Weapons of Rethoric, a guide for musicians and audiences*. Herthfordshire: Corda Music Publications.

TOFF, N. (1986). *The Development of the Modern Flute*. Chicago: University of Illinois Press.

TOFF, N. (1996, 2ª ed.). *The Flute Book. A Complete Guide for Students and Performers*. Oxford: Oxford University Press.

TRICHET, P. (posterior a 1638). *Le traité des instruments de musique*. Facsímil por Ed. François Lesure, *Annales musicologiques* 3, Paris, 1955.

TROMLITZ, J.G. (1800b). "Abhandlung über den schönen Ton auf der Flöte". *Allgemeine Musikalische Zeitung*. En DE REEDE, R. (Ed.) (1997, ps.23-28).

TROMLITZ, J.G. (1786). *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen*, Breitköpf&Hartel. Leipzig.

TROMLITZ, J.G. (1996). *The Keyed Flute*. Oxford: Oxford University Press. (Trad. inglesa de A. POWELL sobre el original *Über die Flöten mit mehrern Klappen*. Leipzig: Böhme 1800).

TROMLITZ, J.G. (1800a). *Über die Flöten mit mehrern Klappen*. Leipzig: Böhme. (Facsímil por F. Knuf, Países Bajos, 1973).

TROMLITZ, J.G. (1791). *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig: A.F. Böhme. (Facsímil por F. Knuf, Países Bajos, 1973 y 1985).

TROMLITZ, J.G. (1991). *The Virtuoso Flute-Player*. Cambridge: Cambridge University Press.

TÜRK, D.G. (1789). *Klavier-Schule*. Leipzig, Halle: Auf Kosten der Verfassers.

VALVERDE MADRID, J. (1991). "Cuatro retratos goyescos de la sociedad madrileña". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XXX, CSIC, p.27.

VAN EYCK, J. (1646). *Der Fluyten Lust-hof*. Ámsterdam: Paulus Matthysz. Facsímil de Saul B. Groen Muziekhandel, ed. K. Otten, Amsterdam.

VANDERHAGEN, A. (1788). *Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte*. París: Boyer y Le Menu.

VANDERHAGEN, A. (1799). *Nouvelle Méthode de flûte*. París: Pleyel. (Facsímil de S.P.E.S, Florencia, 1984).

VEILHAN, J.C. (1977). *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII-XVIII s.), générales à tous les instruments*. París: Alphonse-Leduc.

VESTER, F. (1999). *W.A. Mozart. On the Performance of the Works for Wind Instruments*. Amsterdam: Broekmans&Van Poppel. [Publicado y editado póstumamente gracias a varios ex-alumnos suyos].

VESTER, F. (1985). *Flute Music of the 18th Century*. Monteux: Musica Rara.

VIDAL CLARAMONTE, M.C.A. (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

VIRDUNG, S. (1511). *Musica getutscht*, Basilea: Michael Furter. (Facsímil por Bärenreiter, Kassel, 1970).

VIRGILIANO, A. (posterior a 1600). *Il Dolcimelo*, Tercer libro. (Facsimil por SPES, Florencia, 1979).

WARNER, T.E. (1977). "Tromlitz's Flute Treatise: A Neglected Source of 18C Performance Practice". *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, ps. 261-274. Nueva York: Pendragon Press.

WILSON, R. (n.d.). "Classical flutes; the 'additional keys'". Consultado el 18 de Noviembre de 2010 en <http://www.oldflutes.com/classical.htm>

WRAGG, J. (1792a). *The Flute Preceptor; or the Art of Playing the Flute*. Londres: Publicado por el autor.

WRAGG J. (1792b). *The Oboe Preceptor or the Art of Playing the Oboe*. Londres: publicado por el autor. (Facsimil en *Méthodes & Traités Haut-Bois*, Serie VI, Vol.1, Grande Bretagne 1600-1860, Éditions Fuzeau Classique, Bressuire, Francia, 2006).

ZACCONI, L. (1592). *Prattica di musica*. Venecia. (Facsimil por Forni Editori, Bolonia, 1967).

ZAMACOIS, J. (1963, 4ª ed.). *Teoría de la Música*. Barcelona: Editorial Labor.

TESIS DOCTORALES

BANIA, M. (2008). "Sweetenings" and "Babylonish Gabble". *Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*. Ph.D. University of Gothenburg (Suecia). Gotemburgo: Intellecta Docusys.

BECKER, J.S. (1992). *The Eighteenth Century Flute Concerto: A Study and Edition of Two Manuscripts from The Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg with Reference to Contemporary Treatises*. Ph.D. Northwestern University, Illinois. (UMI 9317256).

BLAZICH, J. (2005). *Amand Vanderhagen's Méthode Nouvelle et raisonnée pour le clarinette (1785) and Nouvelle méthode de clarinette (1796): Complete translations and Analyses of the First Classical Clarinet Treatises*. D.M.A. Universidad de Cincinnati. (UMI 3191806).

DEMMLER, F. (1961). *Johann Georg Tromlitz /1725-1805): Ein Beitrag zur Entwicklung der Flöte und des Flötenspiels*. Ph.D. Freie Universität Berlin.

HADIDIAN, E. (1979). "Johann George Tromlitz's Flute Treatise: Evidences of Late 18C Performance Practice". D.M.A. Stanford University 1979. (UMI 8002043).

HARTIG, L.B. (1982). *Johann Tromlitz's Unterricht die Flöte zu spielen*. Ph.D. Michigan State University (UMI 8224437).

LANG, M. (2008). *The Keyed Flute: Intonation and Articulation according to J.G. Tromlitz*. M.M. Sidney Conservatorium of Music, University of Sidney.

LICHTMANN, M.S. (1982). *A Translation with commentary of August Eberhardt Muller's "Elementarbuch fuer Floetenspieler"*. A.M.D. Boston University. (UMI 8222724).

MONTGOMERY, W. (1975). *The Life and Work of François Devienne 1759-1803*. (2 Volúmenes). A.A.T. Catholic University of America. Incluye la primera traducción al inglés. (UMI 7512883).

MURILLO, R. (1997). *Spanish Translation of Johann Joachim Quantz's "Essai d'un Méthode pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière"*. D.M.A. Arizona State University. (UMI 9812479).

SANFORD, S.A. (1979). *Seventeenth- and Eighteenth-Century Vocal Style and Technique*, D.M.A. Stanford University. (UMI 8002045).

PARTITURAS

BACH, C.P.E. (1786). *Sonata en Sol Mayor para flauta y bajo continuo*, Wq.133, H.564, Hamburgo: Copia manuscrita del propio autor.

LLUGE, P. (1940). *Sonata for Flauto traverso* (Ed. J. Feltkamp). Ámsterdam: Broekmans & VanPoppel.

MOZART, W.A. (1999). *Flötenquartette* (Ed. K. Meier). Winterthur: Amadeus.

STAMITZ, A. (1974). *8 Capricen für Flöte* (Ed. W. Lebermann). Frankfurt, Londres, Nueva York: H. Litolf/C.F. Peters.

TROMLITZ, J.G. (1976). *Sechs Partiten für Flöte* (Ed. W. Lebermann). Frankfurt, Londres, Nueva York: H. Litolf's/C.F. Peters.

PÁGINAS WEB de BIBLIOTECAS CONSULTADAS:

<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>

<http://rebiun.crue.org/cgi-bin/rebiun/O7733/ID8e97d205?ACC=101>

<http://bibliotecas.csic.es/>

<http://www.worldcat.org/>

http://catalogue.bl.uk/F/?func=file&file_name=login-bl-list

<http://catalog.loc.gov/>

http://rism.ub.uni-frankfurt.de/index1_e.htm

<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

DICCIONARIOS ONLINE CONSULTADOS:

<http://www.dolmetsch.com/musictheorydefs.htm>

<http://dict.tu-chemnitz.de/dings.cgi?lang=es;service=dees>

<http://diccionario.reverso.net/aleman-espanol/>

<http://www.student-online.net/woerterbuch.shtml>

<http://www.thefreedictionary.com/>

<http://web.usal.es/~raulsanchez/sprachgeschichte.html>

[http://www.sapiensman.com/ESDictionary/T/Technical_vocabulary_Spanish\(T1\).htm](http://www.sapiensman.com/ESDictionary/T/Technical_vocabulary_Spanish(T1).htm)

<http://www.woxikon.es/>

<http://translate.google.com/#>

<http://www.elmundo.es/diccionarios/>

<http://www.elpais.com/diccionarios/>

<http://www.wordreference.com/es/>

UNIVERSIDAD DE IOWA (EEUU):

<http://www.uiowa.edu/~acadtech/phonetics/spanish/frameset.html>

<http://www.uiowa.edu/~acadtech/phonetics/english/frameset.html>

<http://www.uiowa.edu/~acadtech/phonetics/german/frameset.html>

ANEXO I
PARTITURAS UTILIZADAS EN LA PRESENTE TESIS

1. BACH, C.P.E. (1786). *Sonata en Sol Mayor para flauta y bajo continuo, "Hamburger Sonata", Wq.133, H.564*, Hamburgo: Copia manuscrita del propio autor:

Dos extractos del primer movimiento, *Allegretto*. En el apartado de Articulación.

Sonata. a Flauto Trav. Solo e Basso. 57
di C. Ph. E. Bach.

Allegretto.

The musical score is a handwritten manuscript for a Sonata in G major for Flute and Bass by Carl Philipp Emanuel Bach. It consists of ten systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'for.' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the upper staff and 1-6 on the lower staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

58

The musical score consists of ten staves, arranged in five systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings indicated by numbers 1-7. Trills (tr) and slurs are used throughout. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and a slightly worn appearance.

Handwritten musical score for Tromlitz, featuring multiple staves with complex notation, including slurs, ties, and dynamic markings like 'f.' and 'p.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f.' and 'p.'. The notation is dense and includes many accidentals and fingerings. The piece concludes with the handwritten text 'Fin Rondo l'altre'.

2. LLUGE, P. (1940). *Sonata for Flauto traverso* (Ed. J. Feltkamp).
Ámsterdam: Broekmans & VanPoppel:

Comienzo del primer movimiento, *Prestaello*. En el apartado de Respiración.

Sonata for Flauto traverso

by Signor
FILLIPPO LLUGE
(± 1700)

Prestaello

FLUTE

PIANO

The musical score is written for Flute and Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Prestaello'. The score is divided into four systems. The first system shows the Flute part with many triplets and the Piano part with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the Flute part with more triplets and the Piano part with a similar accompaniment. The third system shows the Flute part with a more complex melodic line and the Piano part with a similar accompaniment. The fourth system shows the Flute part with a more complex melodic line and the Piano part with a similar accompaniment.

The musical score is presented in six systems, each containing a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The violin part is characterized by rapid, intricate passages, often featuring sixteenth-note runs and trills. The piano part provides a harmonic foundation with chords and moving bass lines, sometimes mirroring the melodic motifs of the violin. The score includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings, indicating a complex and technically demanding piece.

The image displays a musical score for a piano piece, likely a sonata or étude, in G major (one sharp). The score is divided into two systems. The first system consists of three staves: a single treble staff with a rapid, continuous sixteenth-note melody, and a grand staff (treble and bass) with a more rhythmic accompaniment. The second system also consists of three staves, beginning with the tempo and mood marking "Piacetvole ANDANTE". This section features a more melodic and harmonic approach, with the grand staff providing a steady accompaniment to the treble staff's melody. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

3. MOZART, W.A. (1999). *Flötenquartette* (Ed. K. Meier). Winterthur: Amadeus.

Tres extractos: del *Adagio* del Cuarteto en Re M, del *Tema con Variaciones (Var.6.Allegro)* del Cuarteto en Do M y el *Menuetto & Trio* del Cuarteto en La M. En el apartado de Respiración.

6 Flauto

126 *fp* *p* *fp* *p* 1

132 *f*

137 *tr* *decresc.* *p*

144 1 *p* *tr*

151 *f*

Adagio

sempre p

6

11 *tr*

17 *tr*

21

26

31 *f* *p* *f* *attacca*

Flauto

15

Var. 4

81

sempre p

fp

fp

89

fp

95

fp

102

Var. 5. Adagio

VI.

p

p

108

112

fp

fp

fp

p

p

120

f

Var. 6. Allegro

125

sempre p

131

137

144

1. 2.

f

150

Flauto

17



Var. 4



Menuetto



Da capo Menuetto

4. STAMITZ, A. (1974). *8 Capricen für Flöte* (Ed. W. Lebermann). Frankfurt, Londres, Nueva York: H. Litolf/C.F. Peters.

Tres extractos: Del *Caprice V, Amoroso*. En el apartado de Ornamentación (Cadencias). Del *Caprice VI, Rondeau [Allegro moderato]*. En el apartado de Ornamentación (Fermata). Comienzo del *Caprice VII, Allegro Spiritoso*. En el apartado de Articulación.

V

Amoroso

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, marked *Amoroso*. The key signature has one sharp (F#). The score consists of eight staves of music. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are three triplet markings (indicated by a '3' below the notes) on the fourth, sixth, and seventh staves. Ornamentation symbols (a stylized 'tr' or 'or') are placed above several notes. The piece concludes with a double bar line on the eighth staff.

VI

Rondeau [Allegro moderato]

Musical score for Rondeau in D major, 2/4 time, Allegro moderato. The score consists of ten staves of music. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings (indicated by a '3' below the notes). The key signature has two sharps (F# and C#). The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

VII

Allegro spiritoso

Musical score for Allegro spiritoso in D major, 2/4 time. The score consists of four staves of music. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and some triplet markings. A piano (*p*) dynamic marking appears on the second staff. The piece ends with a double bar line on the fourth staff.

The musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp). It consists of 15 staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Dynamic markings are used to indicate volume changes: *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Trills and triplets are also present. The score concludes with a double bar line.

5. TROMLITZ, J.G. (1976). *Sechs Partiten für Flöte* (Ed. W.Lebermann). Frankfurt, Londres, Nueva York: H.Litolff's/C.F.Peters.

Varios extractos de la *Partita V en Mi m*:

- Primer movimiento, *Largo*. En el apartado de Sonido y el de Ornamentación.
- Comienzo del segundo movimiento, *Allegro Assai*. En el apartado de Articulación.
- Tercer movimiento, *Menuetto con [7] Variazioni*. En el apartado de Articulación.

V

Largo

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *pp*

Allegro assai

The musical score is written for Tromlitz in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegro assai'. The score consists of 11 staves of music. The dynamics are marked as follows: *f* (forte) at the beginning of the first staff, *p* (piano) at the start of the second staff, *f* at the start of the third staff, *p* at the start of the fifth staff, *f* at the end of the fifth staff, *p* at the start of the eighth staff, *f* at the end of the eighth staff, *p* at the start of the ninth staff, *f* at the end of the ninth staff, and *f* at the start of the eleventh staff. There are also trills marked with 'tr' on the sixth and eleventh staves. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and various rests.

Menuetto con variazioni

Var. 1

Var. 2

Var. 3

Var. 4

24

Var.5



Var.6



Var.7

*Menuetto D. C.*

ANEXO II

CD CON LAS GRABACIONES REALIZADAS DE LOS EJEMPLOS MUSICALES

Contenido del CD

- [1] **Sonido 1.** Tromlitz, 1976, Partita en mi menor, p.21.
- [2] **Sonido 2.** Íbid.
- [3] **Respiración 1.** Mozart, 1999, Cuarteto en Re M, p.6.
- [4] **Respiración 2.** Mozart, 1999, Cuarteto en Do M, p.15.
- [5] **Respiración 3.** Mozart, 1999, Cuarteto en La M, p.17.
- [6] **Articulación 1.** Stamitz, 1974, p.10.
- [7] **Articulación 2.** Tromlitz, 1976, Partita en mi m, p.22.
- [8] **Articulación 3.** Íbid., p.23.
- [9] **Articulación 4.** Íbid.
- [10] **Articulación 5.** Íbid.
- [11] **Articulación 6.** Íbid.
- [12] **Articulación 7.** Íbid.
- [13] **Articulación 8.** Íbid., p.24.
- [14] **Articulación 9.** Íbid.
- [15] **Articulación 10.** Íbid.
- [16] **Articulación 11.** Lluge, 1940, p.1.
- [17] **Articulación 12.** Bach, 1786, p.1.
- [18] **Articulación 13.** Íbid., p.2.
- [19] **Ornamentación 1.** Tromlitz, 1976, Partita en mi menor, p.21.
- [20] **Ornamentación 2 (Cadencia 1).** Stamitz, 1974, p.9.
- [21] **Ornamentación 3 (Cadencia 2).** Íbid.
- [22] **Ornamentación 4 (Cadencia 3).** Íbid.
- [23] **Ornamentación 5 (Fermata).** Stamitz, 1974, p.10.

* Fortepiano: **Patricia Rejas Suárez**

Violín: **Zeljko Haliti**

Viola: **Hanna Haliti**

Cello: **Javier Aguirre**

SEGUNDA PARTE

Nota del traductor

La presente traducción ha sido realizada sobre el facsímil inalterado del *Auführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* de Johann George Tromlitz publicado en Leipzig en 1791 en la reproducción del Gemeentemuseum de La Haya (Holanda) efectuada por Frits Knuf, Buren, Holanda (1985). El *Unterricht* de Tromlitz es fundamentalmente un texto didáctico, cuyo propósito no es, en absoluto, literario. Además, es un tratado muy técnico enfocado a la interpretación de un instrumento en particular, la flauta travesera, pero orientado hacia el principiante, con lo que su estilo es muy redundante y repetitivo para que al que comienza sus estudios con el instrumento no le queden dudas. Como dice Powell en la introducción a su fantástica traducción inglesa¹: “Su, en ocasiones, irritante estilo repetitivo”. Para tratar de hacer el texto más accesible al lector actual he tratado de eliminar las repeticiones que no añaden nada nuevo así como de aclarar frases que, aparentemente, quedan inconclusas. No obstante, al ser un tratado de interpretación histórico y ser esta traducción parte de un trabajo de investigación sobre la interpretación de la flauta travesera en las últimas décadas del siglo XVIII, he tratado también, en la medida de lo posible, de reflejar ese lenguaje arcaico y, en ocasiones, muy retórico (lo que, en realidad, también forma parte del estilo) pero tratando siempre de traducir a un castellano diáfano el significado antes que seguir escrupulosamente sus pautas de expresión.

Por otra parte, el alemán es un idioma, en general, más preciso que el castellano, por lo que resulta necesario utilizar giros en nuestro idioma para transmitir el significado de algo que Tromlitz puede hacer con una palabra. Por ejemplo, los párrafos enormes que pueden llegar a ocupar más de una página, han sido puntuados para que no se pierda el fin último de sus intenciones. Tromlitz también utiliza, como muchos alemanes de su época, la tercera persona de manera formal para expresarse mediante partícula *man*. Esto lo he traducido como uno o se, por las razones aducidas anteriormente, y sólo he utilizado la segunda persona del singular, *tú*, cuando realmente se dirige al alumno – aunque siempre lo está haciendo – de una manera muy directa lo cual suele coincidir con la conclusión de una sección o párrafo de cierta longitud. Aunque Tromlitz no utiliza siempre el mismo tiempo verbal la traducción ha tratado de unificar esto en aras de una mejor comprensión. Tal y como dicta la práctica, cuando he tratado de aclarar algo que no hace Tromlitz, lo hago entre corchetes o con una nota al pie.

Algunos términos que aparecen a lo largo del *Unterricht* merecen ahora un comentario. Tromlitz utiliza *Passagen*, *Figuren* y *Noten* de una manera ligeramente distinta al castellano y que puede llevar a confusión. El llama *Note*

¹ A. Powell, “*The Virtuoso Flute-Player*.”

a lo que nosotros llamamos nota, pero también a lo que llamamos figura, con lo cual he tenido que hacer esta distinción; mientras que *Figuren* puede ser un pasaje técnico o un grupo de notas (por ejemplo, un tresillo) lo que en castellano también se llama figuración. *Passagen* tendría su equivalente en castellano a lo que son pasajes con dificultades o agilidades técnicas complicadas. Cuando se refiere a este tipo de pasajes, en general, observa que deben ser interpretados de manera *rund* y *rollend*; para el primer término he utilizado redonda o redondamente, cuyo uso es bastante habitual en castellano, pero el segundo término no tiene equivalencia, se ha escogido traducirlo como fluido o rotundo. En contraposición a estos, aparece el término *Gesang* o *singend*, que son los pasajes más líricos, expresivos o cantábiles. Como no hay un término idéntico en castellano he utilizado los anteriores, así como cantables o que cantan.

La expresión *der Takt* puede ser traducida como compás, medida o ritmo. He utilizado el término que he considerado más adecuado en cada caso.

El *Unterricht* está enteramente escrito en letra gótica, excepto cuando aparece un término italiano o cuando, por ejemplo, dicta las reglas de articulación² que lo hace en caracteres latinos. En estos casos he mantenido la diferencia escribiendo dichos términos o pasajes en cursiva. También he transcrito en cursiva algunos casos en los que, aunque están en letra gótica, los escribe en negrita y en un tamaño mayor. Los ejemplos musicales aparecen copiados tal como aparecen en el original y en su misma ubicación. Sólo en los casos en los que ha sido necesario he cambiado el nombre de las notas o intervalos al castellano.

Tanto en el texto como en algunos ejemplos musicales Tromlitz utiliza un sistema de notación de las diferentes octavas de la flauta que consiste en colocar una línea horizontal encima de la letra que conforma la nota para la primera octava, dos para la segunda y tres para la tercera. Esto se ha modificado en la presente edición, por estar el lector actual más acostumbrado a este otro sistema por una, dos o tres vírgulas después del nombre de la nota en cuestión. Por ejemplo, *ē* en el original, se ha traducido como Mi'.

Respecto a la nomenclatura concerniente a *die willkürlichen Auszierungen* he decidido llamarlos ornamentos libres. Esta terminología ya aparece en alguna traducción al castellano.

Por último, también he decidido mantener en mayúscula el comienzo de los sustantivos Virtuoso, Músico y Maestro dada la importancia que para el autor tiene el contenido de estas palabras.

² Capítulo Octavo.

**Método minucioso y detallado para tocar
la Flauta**

de
J.G. Tromlitz,
músico y flautista

Leipzig, 1791

Ausführlicher und gründlicher
Unterricht
die
Flöte zu spielen,

von
Johann George Tromlitz,
Tonkünstler und Flötenist.



Leipzig, 1791.
verlegt Adam Friedrich Böhme.

Traducción realizada por
Manuel Morales Fernández
Como parte de su tesis doctoral en la
Universidad de Aveiro (Portugal)
Orientadores:
Jorge Salgado Correia
Jorge Caryevschi

A Su Alteza Real
el
Príncipe Serenísimo y Señor

Carlos

Príncipe Real de Polonia y Lituania, etc.

Duque de Sajonia,

Livonia, Curlandia, Semigalia, Jülich, Cléveris, Berg, Angaria, Westfalia; Conde
de Turingia, Marqués de Misnia; y de la Alta y Baja Lausacia, Conde
Principesco de Henneberg, Conde de la Marca de Ravensberg, Barby y Hanau,
Señor de Ravenstein.

Caballero de las Órdenes Rusas de S. Andrés y de Alejandro Nevsky, así como
de la Real Orden Polaca del Águila Blanca, etc.

Su Gracia Principesca y Señor.

Serenísimo Príncipe,

Gracioso Señor;

Al hacer entrega a Su Alteza Real de estas páginas, de la manera más humilde como muestra de mi respeto sin límites, ciertamente se podría considerar como una empresa, cuando menos, demasiado audaz, teniendo en cuenta que las pocas obras musicales presentadas al público acaso no hayan tenido la fortuna de llegar a ser conocidas por Su Alteza, si no se hubiese espoleado mi confianza por dos rasgos interesantes que Su Alteza Real viene mostrando al mundo desde hace ya tiempo: su extraordinario amor por la música unido a la más profunda comprensión del arte, así como un dominio magistral del instrumento sobre el que trato.

Me consideraría excepcionalmente afortunado si Su Alteza Real tuviera a bien considerar mi trabajo aunque por supuesto que está, al menos en su mayor parte, dirigido a los principiantes – aunque el guiar bien y correctamente a un alumno es, ciertamente, instruir a un Virtuoso – deseando de Su Alteza Real su graciosa protección y la aprobación más clemente. Sin duda, esto sería una de las recompensas más agradables a mis sacrificios al estudiar arte, de mi larga experiencia atesorada con esfuerzo. Veré esto como una rebosante fuente de deleite y satisfacción abierta para mí y [,] agradecido [,] continuaré contemplando con admiración silenciosa estos rasgos exquisitos en la imagen de Su Alteza Real, con lo cual también me llamaré con todo el respeto durante toda mi vida

Johann George Tromlitz el más humilde y obediente servidor de

Su Alteza Real

Leipzig,

En el mes de Mayo

1791

PRÓLOGO

Un libro de estas características podría parecer innecesario para muchos, especialmente desde que Quantz, músico de cámara del Reino Prusiano, un músico valioso y uno de los flautistas más importantes de su época, publicó un *Ensayo sobre el Verdadero Arte de Tocar la Flauta* hace algunos años³. Pero aunque su tratado contiene muchas de las cuestiones que son buenas y útiles para tocar la flauta y sobre la música en general, él mismo admite que su tratado es insuficiente sin un profesor que tenga los conocimientos necesarios. ¿Pero dónde podemos encontrar un profesor así? Estoy firmemente convencido, y sé por mi larga experiencia, que [tales profesores] son escasos y soy consciente de que su libro, por sí solo, no es suficiente para esta instrucción individual. Uno debe recibir una formación tanto escrita como oral y esta última escasea la mayoría de las veces, cuando no siempre. Aquí reside la causa por la que este instrumento se suele tratar tan inadecuadamente.

Por otro lado, no creo que el libro de Quantz sea en absoluto insuficiente para el aprendizaje individual ya que estoy convencido de que se pueden obtener muchas cosas útiles de su libro, incluso sin un profesor, si el material contenido en él no se usa de una manera inapropiada. Es cierto que un individuo no puede descubrirlo todo, sin embargo *Quantz* ha allanado el camino para que el estudiante reflexivo pueda escoger la dirección correcta.

Quizá tendré la fortuna de presentar aquí todos los puntos importantes de esta materia con el orden y claridad adecuados. No habría osado ponerme al nivel de un hombre con tanto prestigio si no hubiese estado convencido de que las experiencias – y la observación minuciosa – recabadas durante más de cuarenta años guiarán al aficionado de este instrumento por la senda correcta y le acercarán a sus deseadas metas; y si no hubiese deseado ahorrar al alumno tiempo y dinero, y a los buenos profesores el indecible esfuerzo de corregir a un estudiante arruinado por una mala formación. Para mucha gente, sin embargo, es casi imposible mejorar debido a los errores que tienen tan fuertemente interiorizados y de los que no son conscientes incluso cuando se les señalan.

Por consiguiente, uno puede ver cuán conveniente es elegir un buen profesor desde el mismo comienzo o, en su defecto, un buen método escrito y cuán desacertado resulta confiar en uno malo simplemente porque es barato y porque, como mucha gente cree, es lo bastante bueno para empezar. Este es el mayor error que un estudiante puede cometer ya que es el comienzo de los

³ J.J. Quantz (1697-1773), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, J.F. Voss, Berlin, 1752. Versión francesa: *Essai d'un méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, J.F. Voss, Berlin, 1752.

problemas mencionados con anterioridad y el alumno gasta su tiempo y su dinero sin aprender nada. Si finalmente toma un buen profesor, le costará más y el profesor no será capaz de enmendar todo el mal hecho por lo que permanecerá, al menos en parte, como una causa perdida.

Pero debido a que los buenos profesores que tocan según las normas desde una perspectiva científica son difíciles de encontrar, como ya se ha comentado, y a que nada notable, en mi opinión, se ha publicado desde el tratado de Quantz, he pensado que podría publicar este método sobre el que he estado trabajando durante tanto tiempo.

Aunque serán mis propias experiencias el cuerpo principal sobre el que voy a hablar, no he desdeñado las opiniones de otros cuya eficacia ya ha sido contrastada, la verdad sigue siendo la verdad independientemente de quien la diga. En este libro me he concentrado solamente en lo que es verdadero y correcto para con el instrumento, con un método sistemático y una presentación inteligible, y no en un estilo de escritura preciosista, artificioso y florido. Para mí es suficiente si he logrado expresarme de tal manera que todo el mundo me pueda entender fácilmente.

Es cierto que mucha gente toca este instrumento, pero tan sólo aquellos que son capaces de juzgar sin arbitrariedad percibirán que muy pocos entienden como hacer un buen uso del mismo. Mucha gente toca la flauta sin saber qué es lo que se trae entre manos: no saben nada sobre el sonido o sobre cómo tocar con la afinación adecuada, no conocen las reglas existentes de interpretación y, observándolos más detenidamente, no tienen otra intención que torturarnos con notas producidas con gran esfuerzo o arrojarnos una melodía insulsa y desordenada. Debido a que su sonido es irregular y poco homogéneo, o alternativamente brillante y fofo, cuando unen las notas no puede sonar de otra manera que cojo y, al no conocer la manera de realizar correctamente el legato, su interpretación ora es aglutinada y mecánica ora corcovada⁴ y vacilante.

En su mayor parte su sonido suena a madera⁵, es silbante o chapucero, sin médula⁶, estridente en el registro agudo y prácticamente inaudible en el grave, o está tan apretado y tenso que el cuerpo del sonido se pierde totalmente. Esto significa que también tocan continuamente en un mismo color y no pueden realizar un *piano*, un *pianissimo* o un *forte*, lo que en cualquier caso es difícil en este instrumento. Todo esto es debido a la falta de conocimiento del verdadero arte del timbre y de su producción.

Incluso cuando entre ellos encontramos a uno con un sonido mejor que el habitual, siempre le falta homogeneidad y control de la afinación, lo que es imprescindible para una buena interpretación. Muchos creen que son Maestros

⁴ "höckerig"

⁵ "hölzern", ver Nota a la Traducción.

⁶ En la actualidad diríamos: un sonido sin cuerpo.

cuando machacan una piecita poco convincente o desbarran sobre el instrumento, desfiguran sus caras, elevan los hombros hasta las orejas y realizan otros movimientos extraños a los que llaman expresión, y creen que tienen el derecho a ignorar y despreciar a otros hombres honestos de los que podrían aprender si su soberbia se lo permitiera. También creen que tienen el derecho a instruir a otros en su arte presuntuoso – quitándole a gente honesta su tiempo y dinero – cuando ellos mismos son incapaces de tocar más de tres o cuatro notas con la suficiente corrección y claridad, y ni siquiera se han llegado a iniciar en su arte. Hinchados como pavos por los halagos interesados de algunos, se creen que son los más grandes, aunque en detrimento propio.

Todo aquel que desee llegar a ser alguien en un arte o ciencia debería protegerse, como si fuera una plaga, de las adulaciones y juicios parciales de los que adoptan el aire y conducta de un juez artístico – pese a que carecen del conocimiento adecuado – y osan juzgar todo, ensalzándolo y criticándolo mientras se basan sólo en las apariencias, aunque ni la envidia, ni el propio interés, ni el respeto, les motiva. Estas personas, en las que no mora ni la verdad ni la integridad, lacran la visión de los jóvenes y dañan por igual a Maestros y chapuceros.

El que haya muy pocos Maestros de este instrumento, aunque muchos lo tocan, se debe a su dificultad; de hecho este instrumento es mucho más difícil de lo que muchos piensan – e incluso de lo que son capaces de apreciar – porque no lo toman en sus manos ni lo estudian *con la máxima aplicación*.

El hecho de que haya tan poca gente que se tome el trabajo de aprender a tocar la flauta de una manera correcta hace que no sea un milagro que los medios para superar dichas dificultades permanezcan desconocidos.

Prácticamente no hay otro instrumento en el que la manera de producir el sonido sea tan artificial como en la flauta. El chorro de aire que produce el sonido debe primero cruzar el aire exterior antes de entrar en el instrumento; y es fácil de entender que esta corriente, si lo que queremos es que produzca un buen sonido, debe tener una dirección y velocidad correctas. Si esto no ocurre el sonido será insatisfactorio: bien por una embocadura mal formada – lo que por naturaleza impide dirigir la columna de aire correctamente – bien por una bien formada pero que debido a circunstancias internas o externas como que los labios estén secos, hinchados o incluso rajados; o bien debido a otros impedimentos causados por labios en mal estado y que provoquen que la columna de aire pierda la dirección adecuada o se disperse. Además, si alguna pasión como el miedo, ambición, aflicción u otras por el estilo alteran la sangre del intérprete, la garganta y los labios se secarán, lo cual es nefasto para producir un buen sonido. Cualquiera que esté en dicho estado, no puede producir nada valioso porque no le llegará el aire, los dedos le pesarán como el plomo y estará distraído. Este instrumento tiene que lidiar con estas dificultades más que otros y, aunque las pasiones tienen un efecto en todos, las consecuencias no son tan graves como en este. De estas razones citadas con

anterioridad proviene la eterna queja de los flautistas: que no tienen embocadura cuando tienen que tocar. Esto es un serio problema porque incluso quien es capaz de hacerlo todo con una buena, cuando esta es mala, no será capaz de producir nada en absoluto.

El oyente no piensa en nada de esto, o porque no puede o porque ni siquiera quiere considerarlo. Simplemente escucha si está o no a su gusto. Si, por desgracia, el flautista no tiene embocadura, las cosas no le saldrán como él quiere, entonces la gente se apresurará en decir, *no puede tocar nada*. Por supuesto que esto es injusto. Pero, ¡mi buen amigo!, no tengas en cuenta que cuando alguien quiere criticar debería ser capaz de hacerlo mejor: si quieres juzgar así, debes tener el suficiente conocimiento y si no, es mejor callarse; para ello no es suficiente con quedarse ahí en una pose reflexiva, poner un dedo en tu nariz, o incluso decir *lo entiendo* porque toco la flauta o porque también fui flautista hace algún tiempo. ¡Ciertamente te creo, amigo mío! Pero no puedes haber sido muy bueno porque nadie ha oído hablar de ti.

Cuando un Maestro no toca como a ti te gusta tienes todo el derecho a decir: *no me gusta*, pero no, como habitualmente ocurre, *no puede hacer nada*. Incluso si no te gusta, puede agradar a otros cientos de oyentes. Es realmente ridículo cuando alguien quiere aparentar ser un juez universal rechazando todo aquello que no es de su agrado, pero ¿dónde está escrito que todo tiene que ser del gusto de una sola persona? Hablamos mucho de la Naturaleza y la queremos tomar como modelo sin comprender muy bien lo que es natural en este caso. Se puede entender fácilmente que el que toca como un Maestro debe hacerlo naturalmente, esto es, no debe tocar desde el sentimiento de los demás, sino del propio, que tienen su base en su temperamento y que, por tanto, será capaz de agradar más a los que tienen un temperamento parecido al suyo y menos a aquellos que están más alejados del mismo. Para ver más sobre esto, véase el apartado sobre como tocar la flauta.

El Maestro, si desea tocar como tal, debe hacerlo siempre desde su propio sentimiento, sin prestar atención al de los demás; de otro modo, tendría que escoger piezas que fueran más del gusto del señor a cuyo servicio trabaja, aunque de esta manera nunca podrá demostrar plenamente su capacidad. Pero si [finalmente] pretende hacerlo, debe tocar desde su sentimiento, esto es, desde uno forjado tras mucho estudiar, tras mucho escuchar a buenos cantantes y Maestros (de cualquier tipo de instrumento) por lo que ellos puedan ofrecer, y escogiendo cuidadosamente de entre estos rasgos sin prestar atención a los mediocres de turno que traten de irritarle.

Ocurre lo mismo con la composición. Un buen compositor que desee ser original debe trabajar de acuerdo a su propio sentimiento después de haber aprendido a expresarse tras haber estudiado a otros buenos Maestros y haber aprendido las reglas fundamentales de la armonía, de manera que las pueda *aplicar*, pero no *copiar* e intentar imitar a otra persona; es decir, debe trabajar completamente de acuerdo a su gusto y temperamento, incluso si esto le hace

alejarse de su estilo nacional: se justificaría cuando este distanciamiento es bueno. De otro modo, sus composiciones serán siempre insustanciales, y no será capaz de concebir nada nuevo ni unificado porque su trabajo no consistirá en nada más que pequeñas piezas plagarias, ¡cuán frecuente es este caso! Este tipo de compositores que no pueden crear nada de su propia imaginación sino que se arreglan con el trabajo de otros Maestros a los que copian literalmente son, pues, meros copistas: presentando dichos trabajos como propios tratan de poner una venda en los ojos del conocedor; por ello, su obra, puede ser fácilmente ignorada.

En cuanto a cómo se debe usar la flauta y qué se debe hacer con ella, es una cuestión de opinión. Quien puede hacer mucho con ella, espera mucho, mientras que el que puede hacer poco, demanda poco. Algunos, que sólo buscan dificultades, no harán más que cosas complicadas, mientras que los que pertenecen al carácter flemático e incluso perezoso, o aquellos a los que resulta naturalmente imposible realizar cosas difíciles, deben permanecer con lo ordinario, y se conformarán con una simple melodía.

En mi opinión, ambos están equivocados. Los primeros, con nada más que música complicada, ciertamente causarán asombro por su destreza, pero nada salido del corazón. El oyente pronto quedará indiferente. Los otros, al tocar una bella melodía agradarán al principio, como los primeros, pero al continuar siempre de la misma manera, harán que el oyente no sólo se muestre indiferente sino que tienda a adormilarse. Por tanto, ambos están equivocados y no [nos] sirven.

Así es que creo que todo aquel que desee agradar siempre debe poseer ambas cualidades. Debe conectar bellas canciones con música difícil que sea apropiada para el instrumento, y debe saber cómo alternarlas en su interpretación; sin embargo, dichas piezas musicales deben estar compuestas de tal manera que las partes difíciles que aparecen en ellas no sólo sean idiomáticas para el instrumento sino que también estén en el sentimiento del tema principal y fluyan de él, de tal manera que no haya un sentimiento en la melodía y otro en las partes difíciles como si la obra estuviera compuesta en pequeños trozos.

Si un compositor quiere escribir conciertos y solos para un instrumento debe conocerlo muy bien, de tal manera que pueda alcanzar los límites del mismo sin sobrepasarlos. En la actualidad tenemos pocos compositores de este tipo, y no todos conocen el instrumento lo suficiente por lo que no pueden tomar grandes riesgos y han de conformarse con material más corriente. También hay intérpretes que conocen el instrumento mejor que otros que no lo son, pero a menudo no son músicos porque aunque quieren escribir sus sentimientos lo hacen sin orden ni concierto y se lo entregan a un compositor que sabe más sobre las normas de composición, pero menos del instrumento, para que se lo corrija y añada las otras voces. Así es como se crean muchas piezas incorrectas e insatisfactorias; principalmente fruslerías no adecuadas

para intérpretes avezados. Si el Virtuoso desea expresarse completamente cuando toca, debe ser un Músico o, al menos, aspirar a serlo, de manera que pueda componer y arreglar sus propias piezas de acuerdo a sus sentimientos. Si es capaz de realizar esto, lo será [también] de expresarse y mostrar su potencial cuando toca.

En la actualidad hay una gran escasez de estos Maestros que también compongan para este instrumento. A aquel que es capaz de producir algo valioso para su instrumento se le llama Músico, pero si realmente es un Maestro de su instrumento pero no posee el suficiente conocimiento teórico y práctico para ser un Músico real, no es nada más que un excelente instrumentista, también llamado Virtuoso. Aunque no niego que estos sean aclamados en ocasiones por una interpretación buena y expresiva, nunca merecerán el significado y connotación completa del término. Pero cuando además entiende completamente las reglas de la composición, es Músico y, por tanto, Virtuoso y Músico simultáneamente. En mi opinión, sólo en este caso se merece tal título con todo derecho, que es mucho más valioso que el de buen instrumentista simplemente. Cada instrumento tiene sus propias peculiaridades – tanto en la melodía como en los pasajes difíciles derivados de ella, de la que no se pueden separar – que un Virtuoso debe dominar. Debe conseguirlo de manera que conozca y entienda muy bien las sutilezas y dificultades en toda su tesitura, que ciertamente no son pocas en este instrumento, y debe esforzarse sobre todo para alcanzar los límites del instrumento porque de otra manera no logrará superar dichas dificultades aunque se pase la vida entera intentándolo. Alguien que simplemente flirtee con el instrumento no puede ser tenido en cuenta, aunque admito abiertamente que un intérprete mediocre puede ser útil.

Para tratar de guiar al estudiante por el buen camino tanto como sea posible he realizado el mayor de los esfuerzos para ser muy claro desde el principio, de tal manera que una vez que tenga y produzca el sonido correcto podrá llegar a los objetivos ya mencionados sin más instrucción. Primeramente me he centrado con cuestiones que al principio son muy importantes para la práctica del instrumento. He mostrado como uno puede llegar a tocar siempre con buen gusto y, aunque he presentado todo desde mi punto de vista, no pretendo que nadie se guíe por mí en cuestiones de gusto. Cada cual siente de modo diferente y, por tanto, toca de manera diferente. He intentado mostrar el camino hacia el buen gusto y la práctica correcta a través de las reglas y el sentimiento pero guiado siempre por el buen juicio.

Debido a que cada regla tiene su excepción, al principio uno puede tocar según estas dictan para luego, cuando ya las domina, acostumbrarse a ambas, es decir, a la excepción y la regla conectadas. Más sobre esto en su momento. Uno será capaz de tocar una pieza de manera muy ordenada si observa todas las reglas cuidadosamente.

He tratado de explicar claramente la articulación [o lenguaje] conveniente para este instrumento, tan esencial, y que es usada del mismo

modo que el arco en el violín; del correcto uso de este depende todo, tal como ocurre con la articulación en la flauta. Para ilustrarlo, han sido añadidos varios ejemplos con su articulación escrita debajo de manera que se pueda entender de qué tipo de golpe de lengua se trata. Esta denominación, sin embargo, no es del todo adecuada, y es la causa de que mucha gente utilice esta técnica de manera errónea ya que, al llamarla golpe de lengua, piensan que hay que golpear con la lengua. Como resultado, golpean tan fuerte que la lengua sale al menos una pulgada⁷ en cada ocasión. Esto no es sólo horrible estéticamente sino perjudicial en muchos ámbitos como será mostrado en su momento.

También he dado instrucciones claras sobre el mal llamado doble picado; esto fue necesario porque mucha gente malinterpreta este tipo de articulación y, por tanto, la utilizan de manera equívoca. Tanto, que no sólo se desagradan a sí mismos sino a todo aquel que escucha tal barullo y que no sorprende si la idea general es descartada como inservible. Sostengo, y también se llegará a esta conclusión, que una persona que no pueda ejecutar esta articulación correctamente le quedará una gran parte del repertorio sin tocar, y si no puede ejecutar todo, no podrá ser un Virtuoso.

¡Gracias a Dios que [el doble picado] todavía existe! Y permanecerá mientras no se conozca una forma mejor de tocar pasajes rápidos redonda⁸ y claramente. Sólo le falta a aquellos que no son capaces de ejecutarlo y siempre lo ha hecho a quienes no se han aplicado a ello, bien por prejuicio o por pereza. Para aprenderlo se requiere tiempo y paciencia, y no funciona enseguida como a uno le gustaría; de este modo me ocurrió también a mí durante una larga temporada. Dado que todo depende de su correcta aplicación, he tratado de explicar todas las técnicas adecuadas por medio de ejemplos claros y, al mismo tiempo, mostrar que el doble picado no se utiliza en otros lugares que no sean los pasajes rápidos en los que la velocidad del picado simple no es suficiente.

He mantenido lo que *Quantz* escribió en su tratado⁹ que está bien, y he indicado lo que en mi opinión es diferente ilustrándolo con ejemplos. Este hombre ha sido muy notable en este campo y ha realizado una gran labor a favor de este instrumento, con lo que no quiero descartar lo que está bien y es útil.

He descrito clara y cuidadosamente todo lo demás en relación al correcto uso del instrumento y a una interpretación ordenada, clara, buena y correcta para no producir simplemente flautistas mecánicos. Puesto que tenemos muy pocos Métodos impresos para este instrumento, y ninguno de ellos es suficiente para abarcar todo el conocimiento del mismo, espero servir de ayuda al aficionado con este libro.

⁷ 1 pulgada = 2,54 cms.

⁸ "rollende", ver Nota a la Traducción.

⁹ Quantz, *Versuch*.

Pero si alguien duda de lo que digo aquí y diré después, y siente que no va a poder aprender nada con este libro, le aconsejo que ni siquiera lo abra y se lo dé a aquellos con más confianza en él.

Es cierto que si sólo los que prestan un servicio público son personas de mérito, yo no me encuentro entre ellos. Aunque he sido mencionado, para mi propio beneficio, en varias publicaciones sin mi conocimiento ni cooperación y sin haber enviado una nota de auto-elogio, el señor *Burney* me ignoró cuando escribió sobre sus viajes musicales¹⁰. No aparezco en su libro pero creo que soy igual de afortunado tanto si aparezco en él como si no. Esto último es, hasta cierto punto, incluso mejor, puesto que tanto la alabanza como la crítica son sospechosas en una persona con prejuicios tan arraigados. Vino a Alemania y, por consiguiente, a Leipzig con prejuicios, como que no esperaba encontrar gran cosa aquí, y probablemente nadie tuvo interés en guiarle correctamente; permaneció aquí sólo dos o tres días sin que nadie se hubiese enterado y sin haber conocido a nadie nuevo. Me sorprendió enormemente, tanto entonces como ahora, que varias personas residentes aquí no fueron mencionadas en absoluto por él. Escribió, por tanto, lo que le dijeron, y así ha quedado impreso. Hay personas a las que les gustaría tener un gran nombre, incluso a expensas de la reputación de otros hombres honestos, como en el caso del finado doctor, de nombre *Ribock*, y su desgraciado libro¹¹, que en su día comentaré palabra por palabra para que sus ciegos seguidores puedan saber a qué atenerse.

El señor *Burney* tuvo la gran fortuna de labrarse un nombre gracias a sus crónicas musicales. Pero, frecuentemente, cataloga hechos como verdaderos que no lo son; por ejemplo, en la Primera Parte, página 186, escribe: "*Hempson* acopla una esponja en la cabeza de la flauta a través de la cual debe pasar el aire con lo que el sonido mejorará ostensiblemente". Simplemente pruébese: póngase sólo un pequeño trozo de papel enrollado con hilo de lino, o cualquier otro objeto pequeño a través del cual el aire aún tenga espacio para pasar, y enseguida se notará el deplorable sonido y el pésimo ataque; por no hablar del hecho de pegar una esponja a la cabeza de la flauta por donde se supone que debe pasar el aire, ¡qué clase de fantástico sonido ha de producir tal invento! De este modo, ¿podría seguramente también un cantante mejorar su voz pegando un trozo de esponja a sus cuerdas vocales a través de la cual dejase pasar el aire? Más adelante, en la Segunda Parte, página 144, dice que *Quantz* por medio de la junta deslizante en la cabeza de la flauta hizo que sonara un semitono más agudo o más grave, sin tener que intercambiar los cuerpos centrales y *sin dañar la afinación pura*. Es cierto que *Quantz* desarrolló tal artilugio deslizante, y también que si lo extendía totalmente la flauta sonaba un

¹⁰ C. Burney, *The present state of music in Germany, the Netherlands and united provinces* (Vol. II, 1775). Facsímil de la edición de Londres. Broude Brothers, New York, 1969.

¹¹ J.J. Ribock, *Bemerkungen über die Flöte und Versuch einer Anleitung zur besseren Einrichtung und Behandlung derselben*, Stendal, 1782. Facsímil Frits Knuf, Buren, Países Bajos, 1980.

semitono más grave, pero también lo es que *la calidad de sonido y la afinación pura* se perdían. El señor Burney no puede entender esto porque no tiene conocimiento de la materia. Simplemente se lo dijeron y él lo escribió como un hecho contrastado y útil. Si se hubiese dignado a tratar conmigo cuando estuvo aquí le hubiese enseñado un método mejor y habría tratado de mostrarle que lo que él escribió era un error. Y lo que es peor ¡este error todavía se imita hoy en Inglaterra!, como pude comprobar en una flauta hecha en dicho país de un francés que pasó por aquí recientemente. La razón por la cual esto no es admisible se discutirá en el lugar adecuado.

Ahora ya nada más sobre esto. No es este el lugar para hablar de estos disparates, por tanto pararé y volveré a llevar a mis lectores, con su permiso, a acoger indulgentemente lo que me gustaría enviarles. Mi principal deseo es que los que se dedican a la enseñanza lean y consideren estas páginas sin prejuicios y sin creer que ya lo saben todo, para que así sean capaces de darle a su sistema de enseñanza orden y claridad y no les roben a los principiantes su tiempo y dinero – como ha ocurrido hasta ahora y aún todavía ocurre – y para producir alumnos que los respeten. Esto sólo lo digo para los que aún no lo saben.

Por medio de este método de enseñanza he tenido la fortuna de poder instruir a varios alumnos que tocaban sólo como aficionados pero que, si hubiesen querido, podrían haber hecho de este instrumento su profesión y haber avergonzado a muchos de los llamados Virtuosos. Incluso aquellos que no tenían un talento especial para la música han aprendido todo de lo que eran capaces de una manera ordenada.

Pero si alguien encuentra aquí o allá algo contrario a su criterio y cree que debe ser de otra manera, le invito a que me diga de una manera educada y con buenos razonamientos en qué estoy equivocado; tomaré nota agradecido e intentaré mejorarlo. Con vehemencia y expresiones amargas la gente no se enriquece mutuamente ni se rinde y, de este modo, la verdad es la que sufre y nunca llega a ser conocida.

Una persona no puede saberlo todo. He intentado compartir con el aficionado de este instrumento mis experiencias acumuladas a lo largo de mis muchos años de viajes y aplicado estudio. Si alguien sabe más, puede añadir el resto. Ahora te pido que aceptes este bienintencionado trabajo con el mismo espíritu generoso con que yo te lo entrego y hagas caso omiso de este o aquel que hablan despectivamente del mismo, examinándolo y experimentándolo sin parcialidad y estoy seguro de que no podrás rechazar completamente su aprobación. Con ello me encomiendo a una memoria favorable.

El Autor

Contenido

Introducción

Capítulo Primero. Sobre la flauta y su naturaleza.

Capítulo Segundo. Sobre la manera de sostener la flauta y la embocadura.

Capítulo Tercero. Sobre las digitaciones.

Capítulo Cuarto. Sobre las notas y silencios, sus valores y clasificación, y otros signos musicales.

Capítulo Quinto. Sobre los compases, y cómo las notas se dividen y se cuentan en ellos; el pulso en sí mismo, o la división del tiempo de acuerdo a un tempo asignado.

Capítulo Sexto. Sobre el sonido y la afinación pura.

Capítulo Séptimo. Sobre las tonalidades utilizadas hoy en día.

Capítulo Octavo. Sobre el lenguaje de este instrumento, o la manera de regular correctamente el aire, tanto en movimientos lentos como rápidos, también conocido como picado simple.

Capítulo Noveno. Sobre la técnica para tocar pasajes rápidos y muy rápidos clara y redondamente; también llamada, aunque inadecuadamente, doble picado.

Capítulo Décimo. Sobre los ornamentos.

Capítulo Undécimo. Sobre los trinos.

Capítulo Duodécimo. Sobre las fermatas y las cadencias.

Capítulo Decimotercero. Sobre la toma de aire al tocar la flauta.

Capítulo Decimocuarto. Sobre los adornos libres o sobre cómo variar una simple melodía de acuerdo a las reglas de la armonía, y usar estas variaciones apropiadamente de manera buena y adecuada al objeto.

Capítulo Decimoquinto. Resumen del conjunto, con algunos consejos para alumnos y profesores.

INTRODUCCIÓN

1

La falsa apariencia de la buena fortuna de los llamados Virtuosos ha seducido a muchos para querer llegar a ser uno de ellos sin tener en cuenta si tienen o no las aptitudes y atributos necesarios para conseguirlo y sin considerar si no harían mejor eligiendo algo más provechoso para ellos. Incluso, aunque la fortuna del Virtuoso fuera tan grande como imaginan.

2

Contémplese simplemente cuán necesitados están la mayoría de los que viven de la música, sean Virtuosos o no. El Virtuoso, si es realmente grande, tiene una imagen de sí mismo como de que todo le va estupendamente, pero siempre le juzgamos por esa fachada que es la que más vemos. Debe rendir extraordinariamente bien y tener mucha suerte si quiere aparentar prosperidad en sus viajes, y yo digo: una aparente prosperidad, porque lo que gana en un sitio, lo puede perder ahí mismo o en otro sitio donde no gana nada. Y así va pasando el tiempo hasta que se hace viejo, ya no sirve, y abandona el mundo en circunstancias míseras.

3

Si es contratado en una corte o capilla tendrá mucha suerte si con el salario que le pagan puede vivir desahogadamente. La mayoría de ellos recibe siempre bien poco aunque a menudo hay muchos, perfectamente capacitados, que merecerían una suerte mejor. Por no decir nada de los que, a menudo también muy buenas personas, están dando vueltas sin encontrar un empleo fijo, no tienen un pan [que llevarse a la boca], y merecerían ser contratados mil veces antes que muchos de los que ya lo están. Y a pesar de todo esto, muchos aún ansían ser Virtuosos y, cuando tales pensamientos están tan fuertemente arraigados en estas personas, es muy difícil disuadirles; seguirán adelante con sus ideas aunque eso signifique que solamente lleguen a ser músicos de pueblo.

4

Muchos escogen esta carrera porque se les ocurre, o porque creen que si ya tienen una pequeña idea de cómo tocar el instrumento y han aprendido la diferencia entre la posición fundamental de un acorde y su primera inversión en armonía, ya tienen el mayor talento natural y, por consiguiente, la mayor

capacidad para desempeñar este trabajo. Este error hace a muchos desgraciados. ¡Pero caen en él sin reconocer su falta y sin saber ni siquiera cómo!

5

Cuántos debe haber en las escuelas – en parte por afición, en parte con la intención de ganarse la vida en las universidades – que aprenden algo de música, es decir, a tocar algunos instrumentos de tal manera que pueden ocupar un puesto cuando surge la ocasión o tocar algún acompañamiento sencillo cuando es necesario. De vez en cuando hay uno entre ellos que destaca aunque la forma de tocar y el conocimiento musical de la mayoría de ellos es pobre, debido a que la mayor parte son abandonados a su suerte por la falta de un buen profesor.

6

Si la soberbia y la arrogancia no se lo impiden, tratarán de imitar a alguien a quien se considere bueno. Al faltarles el conocimiento y, por tanto, el juicio correcto que deriva de aquel, no están en disposición de hacer una buena elección, por lo que deben fiarse del juicio de otros – que no siempre es el adecuado – y, en la mayoría de los casos, elegirán de manera errónea. Es una verdadera pena para mucha gente que bajo una tutela adecuada y fundamentada podría realizar grandes progresos. Otros, llevados por la soberbia y la arrogancia, conservarán sus malos hábitos físicos y morales.

7

En ocasiones son los padres o tutores los que prescriben a sus hijos o tutelados aprender música, como así lo llaman; bien porque les atrae el glamour de la vida de Virtuoso y el poder disfrutar de su éxito, bien porque es su ocupación, incluso aunque esto les haya deparado una vida miserable.

8

No esperan a saber si posee o no los atributos necesarios, es decir, un cuerpo sano, una mente despierta, una tenacidad y perseverancia en el trabajo, una curiosidad y un empeño constantes muy por encima de lo común. Cuando no tiene todo esto permanecerá, con toda seguridad, como alguien simplemente mediocre, cuando no como un miserable chapucero. Incluso si cae en las manos de un buen profesor que se toma la molestia de enseñarle todo lo necesario de una manera completa, no llegará a ser más que un mero instrumentista mecánico; aunque intente practicar una pieza de acuerdo a las reglas con todo el

trabajo y diligencia del mundo, enseguida se notará que le falta talento. Pero aún es peor si escoge como profesor a alguien que no conoce las reglas; este sólo podrá ayudar a su alumno tocando delante de él sin saber lo que hace para que le imite como una cotorra.

9

Pero aunque tenga el talento natural necesario, no debe pensar que no requiere mayor esfuerzo y que todo llegará por sí sólo o mientras está durmiendo ¡No! Deberá trabajar infatigablemente para desarrollar esos dones que la Naturaleza le ha otorgado y asentarlos más profundamente; de otro modo, se quedará atrás sin ninguna duda, en especial en lo que concierne al orden y claridad de una buena interpretación y a la comprensión de la armonía.

10

La arrogancia y el narcisismo, y por consiguiente la soberbia derivada de ambos, convierten a la mayoría de la gente en chapuceros. No les permiten mejorar: enseguida se encienden e insultan y desprestigian a aquellos que osan encontrar una falta en ellos o en sus malos hábitos. Principalmente son gente joven, aunque también hay bastantes entrados en años con unos hábitos viciados¹², que han despreciado cualquier tipo de instrucción y que no tienen ni conocimiento de la música, ni del instrumento que tocan, ni experiencia, de la que – aparte del conocimiento interno de la música – todo depende.

11

Se avergüenzan de recibir lecciones de un maestro experto, especialmente si es uno al que, contrariamente a sus convicciones, han menospreciado y criticado delante de todo el mundo con anterioridad. Aunque, en secreto, intentan por todos los medios obtener beneficios de él, no evitan criticarle públicamente para que nadie note su propia debilidad y deseo de aprender de él. Por ello, la mayoría siguen aferrados a sus errores y, en lugar de ser Virtuosos bien formados, se convierten en fantasiosos por naturaleza.

12

Existe también otro tipo de personas que se dejan enseñar pero que no admitirán que lo han hecho, y para hacer creer a la gente que han llegado a esas conclusiones por sí mismos, criticarán públicamente a su profesor para poder decir que es a ellos a quien se debe el mérito de lo realmente aprendido de

¹² "grau"

aquel. Pero el experto no tarda en desenmascarar sin ningún problema a estos fantasmas. Son tan insolentes que no les importa salir en público y proferir sus pedanterías sin darse cuenta de que están haciendo el ridículo. Un impostor así lo estropea todo, por lo que es aconsejable cuidarse de tales personajes.

13

Pero si un joven talentoso reprime el amor propio y el egoísmo que de él deriva y escoge un maestro del que está convencido que posee todas las cualidades de un buen profesor y sigue todas las enseñanzas que este le prescribe, sin duda, obtendrá grandes resultados.

14

Pero no debe recurrir a un buen maestro después de haber sido viciado por un chapucero, como generalmente ocurre, ya que cuesta el doble de trabajo desprenderse de los malos hábitos y errores y adoptar las cosas buenas y verdaderas. Le costará muchísimos más esfuerzos, tiempo y dinero volver al buen camino y, aún así, no habrá alcanzado sus metas. El maestro que un alumno debe escoger desde el principio no debe ser sólo un hábil instrumentista sino también un Músico, de manera que pueda impartir una enseñanza más completa de lo que lo haría un simple ejecutante.

15

Un buen maestro es aquel que no sólo conoce a fondo su instrumento sino también las cualidades intrínsecas de la música y, por tanto, no es un mero instrumentista; porque sabe lo que hace y por qué lo hace, y porque lo que hace está basado en los principios correctos y no deja nada al azar en sus interpretaciones. Conoce la manera correcta de disponer la embocadura en la flauta y, por tanto, de producir un buen sonido en el instrumento y evitar hacerlo vacío, leñoso¹³, desigual, mate o estridente. Esto último podría provocar la mofa en el censor crítico – que sólo juzga desde *su propio* sentimiento y sin mayor conocimiento – desacreditando de tal manera al instrumento hasta el punto de convertirlo en inútil. Debe también entender y dominar las digitaciones más adecuadas en su instrumento, tanto en las escalas diatónicas como cromáticas. Debe dominar la articulación y ser capaz de aplicarla en todos los casos (golpe de lengua es una expresión funesta que implica terribles consecuencias); debe ser capaz de ejecutar todo esto tanto en los pasajes técnicos como en los melódicos, en el *Allegro*, *Presto* y *Adagio* con sus adornos esenciales y libres de una manera bella, clara y redonda; también tiene que

¹³ Ver Nota a la Traducción.

conseguir que sus ejecuciones sean ligeras, claras y de buen gusto en los pasajes más difíciles.

Debe tener un conocimiento claro y preciso de las relaciones entre los intervalos – y de la afinación pura que deriva de ello – y tener el oído educado de tal manera que pueda incluso tocar una melodía afinada en su flauta aunque esta no esté bien afinada; cuando posee esta rareza (porque tocar la flauta bien afinado es una rareza), tendrá una enorme ventaja sobre el resto de flautistas.

Lo podremos identificar también cuando observa el tempo con la rigurosidad más absoluta; cuando es capaz de tocar una simple melodía de manera agradable y coherente y de introducir tanto los ornamentos esenciales como los libres en los lugares correctos. Cuando tiene la facultad de mantener su interpretación con luces y sombras, a través del *forte* y el *piano* y de los crescendos y disminuendos que, aunque es muy difícil en la flauta, no es imposible; aunque la gran mayoría toca siempre en un único color en este instrumento por lo que generalmente se niega que la flauta sea capaz de matizar. Tiene que estar en disposición de poder aclarar todas las dudas a sus alumnos en las clases de acuerdo a los principios fundamentales, y no sólo tratar de enseñarles de oído; de no pasar por alto ningún error ni decirles que todo está bien; de no cansarse de repetir una cosa las veces que haga falta hasta que el alumno la entienda; de saber escoger las piezas más adecuadas para las circunstancias de cada alumno. Debe tener un método de enseñanza fácil y claro para que el alumno pueda encontrar su camino rápidamente y que no pierda el tiempo sin necesidad. Para un Maestro así el honor ha de ser más importante que el dinero y, finalmente, deberá tener la resolución de querer llegar siempre más alto en su arte: sin duda conseguirá buenos alumnos a menos que el alumno no quiera ser instruido o carezca de un talento natural. Y se crearán las mayores expectativas en aquel cuyos alumnos no sólo tocan con claridad y afinados sino que también son correctos con el tempo.

16

Así que el alumno debería escoger, cuando sea posible, al mejor maestro. Si aún no tiene criterio suficiente, entonces debería preguntar a alguien capaz, razonable e imparcial, con el suficiente conocimiento y sin prejuicios, envidia o mala idea. Una vez que haya escogido y esté convencido de que verdaderamente es un buen maestro, debería quedarse con él, depositar en él toda su confianza y creer ciegamente en que tiene al mejor maestro y que sacará mucho provecho de él.

17

Si bien no debe creer que todo provendrá de un buen maestro solamente, ya que un buen maestro puede tener alumnos malos, sobre todo si no han

seguido estrictamente sus instrucciones. Pero un mal profesor nunca podrá conseguir buenos alumnos, ya que es imposible que alguien pueda enseñar lo que a él no le sale.

18

En ocasiones puede ocurrir, aunque es muy extraño, que un mal profesor pueda tener un buen alumno, pero sus buenas cualidades no procederán de su profesor sino de su buena disposición, de su trabajo duro y de escuchar a otros buenos instrumentistas y cantantes. En tal caso, no permanecerá mucho tiempo con este profesor mediocre porque enseguida se dará cuenta de que no puede aprender gran cosa de él.

19

Aunque hay hombres con un enorme talento natural que han llegado a ser grandes gracias a una práctica y estudio incansables, a la oportunidad de escuchar a buenos intérpretes y a la imitación ávida y diligente, estos casos son más bien raros. A pesar de ello, creo que habría sido mejor para esta gente tan talentosa que hubiesen tenido un buen profesor desde el principio, ya que habrían llegado mucho más lejos en el mismo tiempo que gastaron en sus propias reflexiones e investigaciones. Es una gran suerte el poder recibir de un maestro adecuado lo que ya se ha descubierto en un arte o ciencia. Uno puede alcanzar los objetivos mucho más rápidamente, ahorrándose mucho tiempo y esfuerzos y pudiendo utilizar este tiempo en mejorar y profundizar en su arte o ciencia. Pero aquel que tenga el capricho de querer descubrir todo por sí mismo, sobre todo si puede tener un buen profesor, raramente llegará más allá de lo que lo hicieron sus predecesores, si es que siquiera llega a donde ellos lo hicieron. Así es que uno debe adueñarse de todo lo que ya se ha encontrado, cuanto antes mejor, para poder añadir más a ello cuando sea posible.

20

Así, cuando un alumno está ansioso por aprender y tiene un buen maestro debe, además, de confiar totalmente en él, aplicarse con mucha atención y diligencia, evitar la holgazanería y la pereza y dar preferencia sobre cualquier otra cosa a la música o al instrumento que desea aprender. Incluso aunque tenga buena disposición, buenas clases y las mejores oportunidades para escuchar buenas obras y a buenos intérpretes, no llegará a ninguna parte sin un trabajo duro y constante, reflexión, y una elección y aplicación adecuada de lo que escucha. Porque en música, todo lo que se hace sin reflexionar y sin un juicio correcto, no sirve para nada. Si alguien toca, compone o canta mucho sin recapacitar sobre lo que hace, no pasará del rango de peón de la música.

21

Nunca, o al menos no muy a menudo, debe de estar satisfecho consigo mismo; no debe pasar nada por alto y quizá pensar, del modo en que mucha gente lo hace: ya me saldrá ¡No! No te saldrá si no lo buscas y, aún así, con gran esfuerzo. *Quantz* dice: “Aquel que practica la música a la buena de Dios, más como un oficio que como una ciencia, permanecerá toda su vida como un chapucero”¹⁴, y esta es la verdad.

22

Por tanto, no debe dejarlo al azar y pensar que le vendrá mientras duerme, no debe tomárselo a la ligera y tratar de evitar el esfuerzo y las dificultades que conllevará. Como estudiante, no debe tocar para su propio placer o el de los demás hasta que no haya solventado todas las dificultades con gran preocupación y esfuerzo. Y si quiere superarlas, no debe pensar que es un juego de niños el aprender música o el dominar un instrumento de manera magistral; y que no se engañe pensando que se puede aprender, sino toda la música, al menos un instrumento, en cuatro o cinco meses. La flauta tiene la desgracia de que se piensa que es bastante más fácil que otros instrumentos. No quisiera ir más allá respecto a este juicio – ya que cada instrumento tiene sus propias dificultades y necesita una atención completa – sino solamente realizar la siguiente pregunta: ¿si la flauta es tan fácil por qué hay tan pocos Virtuosos?, de hecho, ¡hay multitud de gente que toca este instrumento que quieren ser Virtuosos!

23

Ciertamente parece sencillo cuando un Maestro hace su entrada y ejecuta los pasajes más difíciles de manera relajada como si no le costase ningún esfuerzo. La audiencia piensa que es fácil por lo que ve, pero desafortunadamente no se puede ver todo lo que ha ocurrido anteriormente. Uno puede percibir solamente el movimiento de los dedos, y quizá de los labios, pero lo que hacen la lengua, el paladar, la garganta y el pecho no es visible, y estas son cosas que demandan un esfuerzo y un trabajo extraordinarios, especialmente cuando se quiera dominar toda la tesitura del instrumento.

24

¹⁴ *Quantz, Versuch*, Introducción, párrafo 12.

Las dificultades relacionadas con este instrumento son sólo los medios para [conseguir] una buena interpretación, pero no lo son en sí mismas: para ello se requieren más elementos que generan también bastantes problemas y que serán tratados en su momento.

25

Además, el alumno debe repetirse tantas veces como sea necesario lo que su maestro le dice hasta que lo comprenda, y si esto o lo otro no le queda claro, debe pedir que se le explique de nuevo hasta que lo asimile perfectamente. No debe impacientarse por la repetición de la misma idea, sino recordar que su maestro está cumpliendo con su obligación y, por tanto, valorarlo mucho más si cabe. No debe considerar las cosas que no entiende inmediatamente como algo superfluo e inútil, sino profundizar en su naturaleza intrínseca para tratar de encontrar la verdad. Debe tomar nota minuciosamente de sus fallos puesto que, una vez hallados, habrá ganado mucho: indefectiblemente tendrá que poner todo de su parte para enmendarlos.

26

No es un buen síntoma cuando a un alumno hay que recordarle a menudo la misma cosa, tanto si es porque no tiene aptitud para ello como si es porque no presta atención. Uno así se quedará atrás ya que si no es capaz de aprender lo que el maestro le repite tan a menudo, ¿cómo va a aprender esas cosas que dependen sólo de él y que el maestro no le puede decir o que es muy difícil de decir? Por tanto, debe de estar satisfecho con lo que el maestro le propone para aprender y no tratar de empezar al revés con él, esto es: que le enseñe a tocar conciertos y solos antes de que sepa los rudimentos.

27

Si el alumno ve ahora que está progresando y avanzando al seguir las instrucciones de su maestro es una prueba de que está en el camino correcto y de que su maestro es bueno y tiene un sistema adecuado de enseñanza, por lo que debe mantenerlo y aprovechar su método todo lo que pueda y no probar con otro. Debido a que cada uno tiene su forma de tocar, con otro maestro tendría que aprender de otro modo y esto podría ser más perjudicial que beneficioso. Nunca encontraría una manera segura y, por tanto, se equivocaría.

Al contrario, debería confiar plenamente en su maestro, poseedor de las cualidades arriba mencionadas, y dejarse enseñar de acuerdo a su conocimiento y consciencia y, aunque al principio le parezca que avance lentamente, no se debería preocupar. Pronto aprenderá a entender que todos los usos y ventajas

sólo pueden ser descubiertos poco a poco y, finalmente, alcanzará la perfección a grandes pasos: no puede ser obtenida de otra forma.

28

Por encima de todo hay que recomendar encarecidamente al que va a ser músico o instrumentista, y que quiere hacer de ello su profesión, que se dedique cada vez con más ahínco. Constantemente debe pensar sobre lo que hace o sobre lo que ha aprendido a hacer y tratar de llevarlo a buen puerto reflexionando y meditando continuamente sobre ello. Le vendrá bien si estudia otras disciplinas, especialmente si están conectadas con la música: así llegará mucho antes a tener un buen nivel musical que otro que no haya aprendido a pensar científicamente; porque cuando alguien ha adquirido antes conocimientos en otras ciencias y ha ejercitado la capacidad de razonamiento puede conseguir progresos mucho mayores en música que otro que no los tenga. Pero debido a que para la práctica de un instrumento, así como para el arte de la composición, es importante una gran destreza mecánica y su tediosa ejercitación, es necesario adquirirlos, por lo que se debería empezar conjuntamente con las otras disciplinas desde el principio y descartar de raíz todas las demás cosas secundarias si uno no quiere sentirse frenado.

29

Cuando uno quiera rendir formidablemente en un instrumento debe centrarse en el escogido primero y no andar probando con este o aquel. Es una pérdida de tiempo. Si uno tiene la intención de aprenderlos todos, ni siquiera será capaz de aprender uno de ellos correctamente y, como máximo, será alguien mediocre. El tocar sólo un poco en cada instrumento no es suficiente para que sea digno de tenerse en cuenta en sí mismo, aunque algunos creen que es útil, incluso necesario y, por tanto, tiene su mérito. Hablo aquí solamente de los que buscan la excelencia en un instrumento.

30

Una vez que uno ha escogido el instrumento, debe perseverar y tener paciencia, investigar todo de manera completa y hacer un esfuerzo para intentar dominar todo de lo que este es capaz para alcanzar el nivel deseado y convertirse en un maestro del mismo. Uno no debería prestar atención a quien le diga que la flauta es un instrumento apto sólo para el canto y no para las cosas difíciles. Yo digo: si uno quiere ser un Virtuoso, debe poder realizar todo lo que el instrumento es capaz, de tal manera que pueda unir fácilmente el canto con la habilidad sin tener que torturarse con cuestiones técnicas.

31

¿Por qué el flautista que sólo toca melodías, incluso aunque lo haga bien, resulta menos atractivo que el que sabe cómo combinar pasajes importantes y difíciles con melódicos de una manera artística? Ninguna persona sensata sobrepasaría los límites [del gusto]. Me he dado cuenta, como otros lo han hecho también, que la flauta, si quiere agradar y no resultar árida y pobre, debe conjugar muchas notas con bellas melodías.

32

He escuchado cantantes que intentaban encontrar su mayor fuerza solamente en bellas melodías, y con ello consiguieron muchos aplausos, pero siempre quedaron en un segundo plano respecto a aquellos que podían también cantar muchos pasajes [técnicos] o, aún más, cantar todo aquello que era posible para sus voces hermosa y claramente. Si esto es una ventaja para los cantantes ¿por qué no para los instrumentistas? Vuelvo a repetir: uno debe de ser capaz de desplegar todo el potencial del instrumento, de otro modo solamente será un simple ejecutante y no un Virtuoso.

33

El que quiera alcanzar dichos límites no debe holgazanear, todo lo contrario, debe trabajar, y trabajar duro. No debe esperar a empezar donde otros lo han dejado, esto es un error muy generalizado. Apenas han acabado de aprender un minueto y ya quieren abalanzarse sobre un concierto. El profesor poco inteligente le dejará hacer porque cree que se hará famoso si dice que un alumno suyo ha sido capaz de aprender un Concierto en tan corto espacio de tiempo y que, por tanto, está en disposición de formar un Virtuoso antes que nadie. El [presunto] Virtuoso es bastante inmaduro, pero también es digno de lástima por aceptar ser guiado por un maestro tan ignorante. El alumno bajo este tipo de dirección cree que ha aprendido muchísimo cuando en realidad no ha aprendido absolutamente nada.

34

Si quizá he hablado desmesuradamente de los mismos temas, tened en cuenta que son cosas de las que nunca se habla demasiado.



CAPÍTULO PRIMERO

Sobre la Flauta y sus Características

1

La apariencia de la flauta en el pasado y la manera en que se construye hoy en día es, sin duda, algo conocido para la mayoría. Antiguamente estaba hecha en una pieza, pero debido a que no sólo era incómoda de transportar, sino totalmente inútil en lo que respecta a la afinación, se dividió en tres partes: una cabeza, un cuerpo central en el que había seis agujeros y un pie. Esto ya era un paso: era más fácil de transportar y de afinar haciendo diferentes cuerpos intermedios más largos o más cortos, siempre con sus seis agujeros. Pero teniendo en cuenta la técnica constructiva era todavía defectuosa y no se podría mejorar si se seguía manteniendo el cuerpo central en una sola pieza. Había, por tanto, que dividir de nuevo este cuerpo central, y así es como se llegó al tipo de flauta que tenemos en la actualidad. Seguidamente explicaré la causa de esta división.

2

Sin embargo, la verdadera razón de esta división no es tanto la afinación o la comodidad a la hora de transportar el instrumento, puesto que la importancia de esta última es relativa. Aunque quizá pudo haber sido la intención inicial en su momento, existen razones de mayor consideración. En cualquier caso, haya sido la flauta dividida por azar o por las razones comentadas, el hecho es que la división actual no puede ser modificada sin clara desventaja, a no ser que se quiera tirar con el instrumento después de un corto período de uso. Por ello es irrisorio cuando alguien quiere parecer el más listo y se empeña en meter los seis agujeros en una sola pieza de nuevo. Una persona así demuestra una gran falta de inteligencia y un absoluto desconocimiento de la construcción de flautas.

3

Si el cuerpo central con seis agujeros hubiera permanecido en una única pieza, habrían surgido los siguientes problemas: como es sabido por todos aquellos con experiencia, después de cierto tiempo las partes de una flauta – hayan sido usadas o no y aunque estén divididas en secciones cortas como es la práctica actual – se deforman; no sólo se estrechan, sino que pierden la forma de su diámetro interno volviéndose este oval; también se deforman a lo largo

perdiéndose la línea recta del tubo, o la mantienen pero se estrechan en el comienzo y en el final. Ahora todos saben que si se quiere que una flauta se conserve bien, se debe retocar el taladro interno tras cierto período de tiempo, para corregir las cosas que han cambiado. Si una sección del primer tipo está muy deformada no se puede restablecer el taladro apropiado, ya que si uno intenta devolverle la rectitud y redondez interna, el diámetro interno no sólo quedará demasiado grande, sino que no permanecerá concéntrico con el diámetro externo y, por tanto, las proporciones correctas y, como consecuencia, la flauta entera, se verán arruinadas. Sin embargo, si la sección no estuviera demasiado deformada sería más fácil ponerla a punto. O si sólo están deformadas algunas piezas, [estas] podrían ser sustituidas por otras nuevas, siempre y cuando hayan sido hechas por el mismo constructor de la flauta, ya que no todas las piezas tienen el mismo taladro y las mismas medidas.

4

Pero si la sección se ha deformado longitudinalmente de manera que ya no mantiene la línea recta y tratamos de horadarla recta de nuevo ¿qué tipo de taladro saldrá? El escariador quitará madera en un caso en el comienzo y en el final, pero no en el medio o, en el caso opuesto, la quitará en medio pero no en los extremos. Enseguida se observa que una operación de este tipo no funciona, porque, en ambos casos, los daños serían mucho mayores que la deformación inicial. Una flauta en estas condiciones no debe volver a ser perforada; en su defecto, las piezas dañadas deben ser sustituidas por otras nuevas.

5

A menudo ocurre que este arqueamiento o deformación ovalada es tan pronunciada que una pieza en tales condiciones no puede ser restaurada. Si hay tanta diferencia con una pieza corta, ¿cuánto no habrá con una pieza única que sea de casi el doble de longitud? Y una pieza larga sin duda se deforma más fácilmente que una corta. De aquí se comprende claramente la razón por la cual no se deben utilizar piezas tan largas. Aún así, toda esta diatriba no servirá para convencer al ignorante.

6

En el caso de que la flauta se estrechara solamente en las uniones superior e inferior, o en los extremos más finos, de forma que perdiera su línea interna, esto es bastante fácil de corregir. Se puede asegurar que las piezas largas de seis agujeros se van a deformar mucho antes que las cortas, y de tal manera (sobre todo si están construidas de madera de boj) que no pueden volver a ser taladradas. Por ello estas piezas largas no son de ninguna utilidad.

7

Durante mucho tiempo, y todavía es costumbre ahora, la flauta ha tenido solamente una llave que debía ser utilizada para el Mi bemol¹⁵ y el Re sostenido [Re#]; pero esto no es suficiente para tocar bien y con la afinación correcta ya que Mib y Re# son dos sonidos diferentes, como también son distintos Fa# y Solb, Sol# y Lab, Sib y La#, Do# y Reb, etc.; además, Mib y Re# no pueden ser alteradas por el aumento o disminución del soplo, ni por medio de las digitaciones, como es el caso de los otros ejemplos presentados. Quantz fue el primero que, teniendo la llave habitual que producía un Mib, añadió la de Re# que produce la tercera mayor del Si. Aunque puede que Quantz añadiese esta llave sólo con la intención de producir esa tercera, aquella nos reporta grandes ventajas respecto a la afinación, aparte de las mencionadas por Quantz, que serán consideradas en profundidad en el tercer capítulo que trata de las digitaciones. Es inaudito que no haya sido aceptada de manera habitual, incluso entre los flautistas profesionales, ya que sin ella no se puede tocar afinado. Si es por prejuicios, ignorancia o indolencia no es mi labor determinarlo aquí, pero sí sostengo que sin esta llave es imposible tocar bien.

8

Sin embargo, el que tenga una flauta así y quiera sacar el mayor provecho de ella conforme a su diseño, no se debe conformar con la presencia de estas llaves sino que debe también investigar si tienen la afinación correcta, encajan con las proporciones del conjunto y se les puede dar un uso efectivo. Para ello no debería dejar que le hiciera la flauta un constructor de instrumentos cualquiera que no conozca las características de dichas llaves: uno que puede imitar su apariencia externa pero es incapaz de afinarlas porque desconoce la relación entre Mib y Re# o que ni siquiera sabe cuál es la llave de Mib y cuál la de Re# porque sólo las ha descubierto recientemente. A mi pregunta de cómo podía afinarlas si apenas las distinguía esta fue su respuesta: “Hago una más abajo que la otra. ¿Pero cuánto más abajo? Eso no lo sé”. Con tal método de afinación se puede esperar que cualquiera se intimide para estudiar la flauta. Aunque un constructor de instrumentos pudiera tener a mano a un flautista sensato que le indicara qué cosas no están afinadas no le serviría de mucha ayuda puesto que no sabría cómo afectarían estas llaves al resto de notas. En el capítulo sobre las digitaciones se explicará claramente cuál es la diferencia entre estas llaves y la manera en que deben ser usadas.

¹⁵ Mib a partir de ahora.

9

Ya que tocar en la flauta afinado es tan difícil, y por tanto tan raro, y debido a que depende tanto de las llaves de Mib y Re#, sería deseable que los Señores Flautistas tuvieran a bien considerar lo que se dice sobre este asunto; deberían estar convencidos, sin prejuicios, de usar la llave de Re# y de no considerarla superflua. Pronto reconocerían su utilidad y desaparecería la mal fundada opinión de que en la flauta es imposible tocar afinado porque la propia naturaleza del instrumento no lo permite; opinión que no dudan en ratificar incluso músicos profesionales.

10

Las llaves restantes que se añadieron después de la de Re# no lo fueron tanto por la buena afinación, aunque en algunos casos sí que contribuyen a ello, como por hacer las notas graves mates más brillantes y la octava grave más homogénea; no se puede negar que también tienen una gran utilidad para dar limpieza a los trinos, como se discutirá en el lugar adecuado. Realizan un gran servicio en el *Adagio* y en los tempos moderadamente rápidos, pero es difícil su uso en los rápidos y/o muy rápidos.

11

La llave de Sib para el pulgar de la mano izquierda parece ser la más problemática ya que para abrirla hay que mover dicho dedo cuya función primordial es la sujeción de la flauta. Aunque no es tan grave, especialmente cuando sólo se tiene el Sib en la flauta; pero cuando se tiene también la llave de Do, también manejada por este pulgar, hay que ser más precavido. Sobre la llave de Sib se puede operar más convenientemente si sujetamos la flauta de tal manera que no haya que separar demasiado el dedo del instrumento, sino simplemente combarlo sobre la llave. Para el Fa siempre es mejor la llave para el sexto dedo¹⁶, porque la llave para el pulgar de la mano derecha es más difícil e insegura de usar que la de Sib. Un buen flautista no sujeta la flauta con el pulgar derecho debajo de la flauta, sino solamente con la yema del dedo contra el lateral. Esto será ampliamente explicado en su lugar. Una aplicación continua y práctica hacen que todo sea posible. Cuando escriba sobre la flauta de varias llaves y su funcionamiento, todo esto será explicado detalladamente¹⁷.

¹⁶ Normalmente se le llama Fa corto, por la longitud de la llave, en contraposición con la llave de Fa largo que se opera desde el dedo meñique de la mano izquierda.

¹⁷ J.G. Tromlitz, *Über die Flöte mit mehrern Klappen*. A.F. Böhme, Leipzig, 1800. Reeditado por F. Knuf, Países Bajos, 1991..

12

Tanto las llaves como el cuero debajo de ellas deben estar siempre en el mejor estado, sino la flauta es inservible. No hay otro método para hacerlo que el revisarlas siempre escrupulosamente antes de tocar y mantenerlas ajustadas adecuadamente, lo que significa controlar que el cuero no esté bañado en agua o aceite; esto le hará volverse duro o pegajoso y de este modo no sellará el agujero correctamente. Se puede comprobar esto cerrando con una mano todos los agujeros de la pieza donde se encuentra la llave en concreto y con la otra uno de los extremos mientras que por el otro se coloca la boca y se sopla. Al instante uno puede observar si alguna de las llaves deja escapar aire. Si se descubre que alguna no cierra bien, antes que nada hay que comprobar que ninguna esté doblada, y lo hacemos del siguiente modo: colocamos un trapo encima de la llave y con un martillo recto se presiona firmemente sobre la placa que cubre el agujero y se aprieta en el ángulo donde comienza el tallo de la llave dando quizá uno o dos golpes. Si el tallo se eleva cuando se aprieta hacia abajo, entonces se mantiene el martillo firmemente sobre la placa y se baja el tallo tanto cuanto sea necesario; se comprueba ahora de nuevo, con los agujeros cerrados, si la llave contiene el aire. Si este procedimiento no ha servido, entonces el fallo está en el cuero, hay que retirar la llave de la flauta y colocar un nuevo trozo de buen cuero, blanco y velloso. Se procede de la siguiente manera: con un cuchillo se corta el cuero viejo y el lacre debajo de él; se cubre con algo el tallo para evitar que los dedos se quemen y, después de que el cuero que se va a aplicar esté bien estirado, se sujeta la llave por la parte brillante externa sobre una llama hasta que esté lo suficientemente caliente para aplicar una buena cera sellante¹⁸, que se extenderá en la parte interna donde irá el cuero de manera suave y homogénea en poco tiempo (hay que tener cuidado de que la cera no entre en contacto con el fuego o se formará una capa demasiado gruesa); después se extiende el cuero ya preparado y se deja enfriar; una vez hecho esto se corta el exceso de cuero con unas tijeras y se limpia cuidadosamente la cera que ha rezumado por los laterales; se fija de nuevo la llave en la flauta y se presiona el cuero firmemente sobre el agujero con un martillo como ya se ha explicado. De este modo la llave estará a punto y sellará bien.

13

Este es el mejor método, y el más rápido, para colocar el cuero sobre las llaves y nos permite no pasar días enteros postrados sobre las llaves antes de que logremos que estas vuelvan a ajustar perfectamente en la superficie de la

¹⁸ Lacre, material utilizado principalmente en los siglos XVI y XVII para el sellado de cartas y documentos importantes.

madera. Las llaves con holgura o el cuero lubricado con grasa de oca están tan alejados del sentido común que no merece la pena hablar más sobre el tema. Sin embargo, el que piense que es una buena idea y quiera copiarla, está en su derecho. Si algún día escribo sobre la construcción de flautas, cosa que me he propuesto, me extenderé mucho más sobre este tema así como sobre el recorte innecesario de la madera en la parte interna de la cabeza de la flauta donde se apoya la boca o sobre el rebaje interno del agujero de la embocadura.

14

Como resultado de una dilatada experiencia, queda más allá de toda duda que el lacre es el mejor material para fijar el cuero a las llaves. Pero se debe escoger una cera fina y fácilmente fundible, que no se carbonice y haga grumos; y si se procede del modo indicado anteriormente, se podrá extender tan suave y homogéneamente como uno desee y como requiere el caso. Todos los demás consejos no sirven para nada, no importa lo mucho que los puedan ensalzar. Una cosa es siempre mejor si es simple y natural. Cuando se pruebe se verá que he dicho la verdad. El lacre mantiene el cuero liso y homogéneo por muchos años, y aunque por descuido al aceitar el instrumento quedara impregnado por el aceite volviéndose pegajoso, nunca se quedará pegado al agujero como ocurre con otros adhesivos, ya que el lacre nunca se desparrama, a no ser que sea de pésima calidad. No se disuelve ni con agua ni con aceite aunque a veces otros adhesivos grasos lo hacen con aceite y no tiene ningún efecto pernicioso sobre el cuero como ocurre con otras sustancias pegajosas; al contrario, lo mantiene bien, seco y útil. Ninguna otra sustancia tiene estas cualidades.

15

Ocurre lo mismo con el propio cuero: muchos no se conforman con sus grandes propiedades, las más adecuadas, y en un intento de mejorarlo con toda clase de artificios, lo único que logran es arruinarlo del todo. Ese tal *Ribock*, que escribió un maravilloso libro sobre la flauta¹⁹ - ya está muerto - se las daba de Doctor y últimamente vivía en Hannover, ¿qué molestias no se tomaría para acondicionar el cuero? Unas veces con aceite, otras con manteca de cerdo, otras con grasa de oca, je incluso en ocasiones situaba una plancha de metal entre medias para que sellara correctamente! Verdaderamente es imposible imaginar algo más desacertado porque cuando la grasa se endurece, algo que ocurre enseguida, el cuero queda pegado al agujero con lo que uno se puede despedir de seguir tocando; y aún en el caso de que el cuero se mantuviera pegado a la llave, esta se abre con dificultad y se mueve mucho en el momento de la

¹⁹ Ribock, *Bemerkungen*.

apertura arruinando totalmente la interpretación. Si se quiere embadurnar el cuero con grasa para que no absorba el agua que aparece en la flauta al soplar, sólo hay que dejar pasar un par de días para que el cuero se una con el agua de tal manera que habrá que tirarlo y sustituirlo por otro trozo tan laboriosamente preparado ¿No es ridículo? Y este hombre aún tiene el coraje de decir públicamente que sin su preparación no es posible llegar a nada ¡Qué suerte que haya aparecido un hombre con tanto sentido común! ¡Qué gran golpe de fortuna para los flautistas que sin este descubrimiento no hubieran podido llegar a tocar la flauta! Y debe de ser verdad, porque el hombre dice que renunciaría a todo aplauso si fuera posible triunfar sin su maravillosa preparación. Pero ya puede olvidarlo, porque ciertamente no tiene la aprobación de la gente sensata y, quien nada tiene, nada puede perder.

16

Cuántos grandes hombres honestos han sido capaces de progresar durante tantos años sin estas chiquilladas y lo seguirán haciendo mientras la flauta sea una flauta. Además sostiene que se deben lacar con barniz los agujeros debajo de las llaves, para que no hinchén cuando están húmedos; ya que, en su opinión, las llaves no son capaces de cubrir los agujeros cuando estos hinchán ¡Menuda chiquillada! Cualquiera puede advertir enseguida que al aplicar una costra de barniz en un agujero, aunque su grosor sea sólo de una línea²⁰, la afinación del mismo va a ser más grave y, además, el agujero no mantendrá su estado debido a que la humedad de la respiración hará que el barniz se descomponga. Por lo tanto, el lacar los agujeros de las notas es inútil. Para él es lo mismo si retira tres, cuatro o más líneas de madera de los agujeros o si extiende algunas líneas de barniz sobre los mismos, ya que no se da cuenta de que en el primer caso el sonido se vuelve más agudo y en el segundo más grave, aunque ya se lo haya explicado con la suficiente claridad. Quizá algún día me tome la molestia de dar un repaso a esta maravillosa obra y de mostrar al mundo su valor y cómo el autor ha llegado a alcanzar tanta sabiduría.

17

La forma en que la flauta está dividida en la actualidad es la más práctica para la correcta afinación y la mejor para las posteriores correcciones de los orificios. Debido a que la afinación no es la misma en todas partes sino que puede llegar a variar hasta un semitono, es necesario disponer de varias piezas

²⁰ Una unidad de medida, equivalente a la doceava parte de una pulgada que, a su vez, equivale a 25,4 milímetros.

intermedias²¹ convenientemente graduadas hacia el agudo o el grave, para poder tocar en cualquier sitio con la afinación adecuada. Y esto no es fácil con una flauta con tres cuerpos intermedios. Si los tres cuerpos están muy cerca unos de otros, no cubren suficiente rango; mientras que si están más alejados para poder afinar más agudo o más grave, no nos valdrán siempre. Si, por ejemplo, el cuerpo intermedio fuese un poco alto habría que usar el siguiente más grave, pero este, siendo mucho más grave que el anterior, quedaría demasiado bajo y, consecuentemente, mucho más desafinado. Sin embargo, si mantuviéramos el primero y tratáramos de corregir sacando un poco la cabeza de la flauta, se arruinaría no sólo la afinación sino también la sonoridad. De todos modos, si tenemos una flauta de este tipo, está claro que no queda otra opción que sacar la embocadura pero esto no hace fiable ni afinada a la flauta, nada bueno podremos conseguir de ella; un instrumento así puede destrozar un conjunto entero, incluso aún cuando el resto lo hagan bien y estén bien afinados entre sí.

18

Al separar las piezas de la flauta entre sí se observa que no conseguimos nada por lo que es una idea que debe ser descartada totalmente. Sin embargo, Quantz parece permitirlo en su libro sobre la flauta, incluso construyó una pieza movable en la cabeza del instrumento que podía ser separada una pulgada²² haciendo, por tanto, el instrumento más grave ¡Simplemente considérese qué clase de espacio interno se creará al estirar este [artilugio]! mucho mayor que el formado por la separación de la cabeza; y una abertura de este tipo, sea grande o pequeña, deteriora siempre el sonido. No me refiero con esto a la pequeña holgura que se crea cuando se juntan las piezas, y que apenas es mayor que el ancho de un pelo, ya que esta no hace ningún daño. Si hubiera que separar alguno de los cuerpos, preferiría siempre separar el cuerpo intermedio que la cabeza, ya que al separar esta el hueco es mayor y está más cerca del agujero de la embocadura, con una mayor distorsión de la columna de aire – y, como consecuencia, pérdida de su velocidad adecuada – que si el hueco estuviera más lejos. Y cualquiera que sepa el pernicioso efecto que tiene en el sonido el retirar sólo un poco de madera de la cantidad total de la flauta, rápidamente comprenderá que, con tamaño espacio – que a fin de cuentas es como quitar madera en ese sitio – el efecto será mucho más perjudicial; en otras palabras, en una flauta así el aire no irá por el camino correcto y dañará la buena sonoridad. Cualquier cambio en la dirección del aire se refleja en un

²¹ Son los denominados cuerpos de recambio o “corps de r change”. Entre los flautistas, en la actualidad, se conocen también como manos izquierdas, para diferenciarlos del cuerpo que se maneja con la derecha y que suele ser único.

²² 1 pulgada=25,4 milímetros.

cambio en la calidad sonora, a mejor o a peor, en función de cuál sea la dirección. En resumen, todo lo que sea separar entre sí las piezas de la flauta no nos lleva a ningún sitio porque, como ya he dicho, deteriora el sonido y la pureza de los intervalos. La única forma fiable es poseer varios cuerpos centrales muy cercanos en afinación entre sí para poder ayudarnos del más conveniente en cada caso.

19

Pero cuando uno tiene una flauta con tantos cuerpos centrales (me refiero a una que no tenga ni un corcho con tornillo ni registro [de pie]²³) bien construida, estará afinada solamente con uno de ellos y no con otro más agudo o más grave. Porque con el alargamiento o acortamiento de la flauta se modifican las proporciones correctas y por ello la afinación precisa se pierde. Sólo con un cuerpo intermedio se podrían mantener las proporciones correctas, como ya he comentado; cuando empleamos un cuerpo central más largo, los agujeros estarán necesariamente más distantes entre sí, y por la [mayor] longitud del cuerpo central el agujero de la embocadura quedará más lejos y la distancia hasta el corcho será también mayor, con lo que la flauta estará más baja de afinación en el registro agudo; como los agujeros del cuerpo central inferior [mano derecha] permanecen donde estaban, [las notas] están más altas hacia el grave. Pero si empleamos un cuerpo central más corto, el defecto que deriva es precisamente el contrario: el agujero de la embocadura y el espacio hasta el corcho se reduce y se acerca más al cuerpo central. En consecuencia, la flauta se vuelve más alta en el agudo y más baja en el grave, ya que todo permanece como está y es demasiado largo en esta dirección. Por tanto, la flauta estará de nuevo desafinada.

20

Debido a que para remediar este problema no había otro modo que intentar, en la mayor medida posible, mantener las proporciones internas puras y correctas cuando se cambian los cuerpos centrales, Quantz inventó la manera de hacer que el corcho se pudiera deslizar hacia arriba o hacia abajo en función de las circunstancias gracias a un tornillo unido a él. Este invento fue muy interesante: usando los cuerpos intermedios más graves donde la distancia hasta el tapón es demasiado larga (y por tanto [el instrumento] más bajo en los agudos) se podía hacer la flauta más aguda en este registro – igualando las

²³ Según A. Mahaut en su *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps á jouer de la flûte traversière* (La Chèvardiere, Paris, 1759), a P.G. Buffardin (1690-1768) se le considera el inventor del corcho con tornillo y del registro del pie. Se utiliza la expresión de registro para la pieza movable que hay en el pie de la flauta y que se gradúa en función del cuerpo de recambio que se utiliza.

octavas con las de los registros graves – “atornillando”²⁴ el corcho hacia adentro; y con los cuerpos intermedios más cortos, donde la parte superior de la flauta queda más corta respecto a la inferior y, consecuentemente, demasiado aguda arriba y demasiado grave abajo, la flauta se podía hacer más grave en los agudos – igualando las octavas inferiores – sacando el corcho. Este descubrimiento tan útil ha perdurado y es de uso general, aunque muy pocos conocen por qué el tornillo está ahí y cómo se debe usar; incluso la gran mayoría de constructores de flauta lo desconocen. Sin embargo, con lo buena que es esta invención, no resiste siempre la prueba y es verdaderamente útil sólo en unos pocos cuerpos centrales, los que están mejor y más correctamente proporcionados y que difieren muy poco entre sí en tamaño. En los cuerpos centrales más graves o más agudos que se desvían demasiado de las proporciones justas, salen perjudicados tanto el sonido como la afinación. Además, en aquel tiempo no se había establecido cuánto había que desplazar el corcho de su lugar habitual al cambiar el cuerpo central, y cómo lo que se había movido tampoco era visible – y es bastante fácil incluso olvidar siquiera si se movió – poco a poco se iba alejando de su lugar correcto convirtiendo así a la flauta en inservible; de este modo fallaría una de las características esenciales del corcho con tornillo, porque su posición determina si el sonido es bueno o malo. Y lo que aún es peor es que este hombre, que por lo general es muy sensato, nos dicta que cuando la flauta está demasiado baja deberíamos, usando el mismo cuerpo central, meter el corcho el ancho del mango de un cuchillo de buen tamaño para subirla; subirá ciertamente, pero el sonido y la afinación se perderán de nuevo; o que si la flauta está demasiado alta, habría que sacar el corcho de nuevo el ancho del cuchillo para bajarla: de nuevo verdad, pero todo esto es irrelevante y arruina toda la flauta como ya se ha dicho. Al decir esto se contradice, porque previamente asevera que la calidad del sonido depende directamente de la posición del corcho y sin embargo aún permite que este se mueva el ancho de un cuchillo hacia dentro o hacia fuera con el mismo cuerpo central para hacer la flauta más aguda o más grave con lo que lo desplaza de su lugar correcto, aún a sabiendas de que cada cuerpo central tiene una posición del corcho única e inamovible. ¡Estoy realmente asombrado de cómo ha podido ser capaz de enseñar como verdadero algo así! Cualquiera que tenga oído y un sonido bueno y puro, sólo tiene que intentarlo, y comprobará que con este método perderá ambos, [sonido y afinación].

21

Si la flauta debe mantener las proporciones correctas, o [al menos] útiles al cambiar de cuerpo central, entonces el corcho se debe mover únicamente, y sólo un poco, cuando realizamos dicho cambio. Pero si se hace el movimiento

²⁴ Comillas del traductor.

del corcho con un solo cuerpo central, las faltas arriba mencionadas surgirán de nuevo y [el sonido de] la flauta se estropeará. Cuando la flauta está excesivamente baja o alta no queda otra solución que cambiar de cuerpo central; el corcho sólo está ahí, como ya se ha comentado, para preservar las proporciones correctas cuando se intercambian los cuerpos centrales. De aquí se traduce claramente que la flauta no se puede subir o bajar moviendo el corcho, ya que ahora sabemos que cuando hay que moverlo es necesario saber cuánto se debe mover con cada cuerpo central, y que esto no se puede hacer al azar. Por todo ello he pensado varias formas para ubicar el corcho de manera correcta y segura en cada cambio de cuerpo central sin dañar ni el sonido ni la afinación justa sino, por el contrario, ser muy beneficiosas.

22

Al principio traté de llevar a cabo esto otorgándoles números a los cuerpos centrales que situé en la parte superior de la cabeza debajo del capuchón del corcho y probé a hacer que el capuchón, gracias a un signo marcado en él, se girase según los números de manera que el corcho estuviese siempre en el lugar adecuado; pero este procedimiento no era suficientemente seguro porque necesitaba de un medidor para poder controlar si el corcho estaba en la posición idónea y, sin él, resultaba muy fácil colocarlo en un lugar equivocado. Por ejemplo, se podría girar el capuchón tres ó cuatro veces de más para llegar a la marca con el número deseado, sin embargo, el corcho podría no estar en su posición correcta. Por ello, como es una cuestión tan importante, pensé en otra forma de hacerlo, pareciéndome la siguiente la mejor: he alargado el tornillo por encima del corcho y he dejado una parte de él, torneada y lisa, que sobresalga por encima del capuchón y en donde he realizado las divisiones oportunas necesarias para mantener las proporciones correctas, en la medida que me ha sido posible, para cada cuerpo central. Estas divisiones están hechas de acuerdo a las proporciones de la flauta y sólo van bien en las más; a pesar de ello, mi graduación se utiliza en todas las flautas, sea adecuada para ellas o no. Este sistema para mover el corcho es el mejor, porque uno puede ver cuánto se mueve, y así nunca se equivocará.

23

Con este método puede uno estar más seguro cuando mueve el corcho, pero aún así, el problema mencionado no está del todo solucionado. Este desplazamiento, de hecho, tiene la gran limitación de que sólo es aplicable, como ya he dicho, en algunos cuerpos centrales; la afinación de los cuerpos centrales más graves o más agudos no es del todo justa, puesto que el pie en la parte inferior de la flauta mantiene su longitud y, por tanto, es necesario mover el corcho según sea conveniente con cada cuerpo central para conseguir un

buen sonido y afinación. Por ejemplo, en una flauta con cinco cuerpos centrales, si está bien construida y afinada, el N° 3 será el cuerpo más adecuado.

Con el N° 2, aunque podamos afinar Re' y Re''' con el corcho con tornillo, estará sensiblemente baja en las notas intermedias entre dichas octavas, aunque de una manera tolerable. Pero con el N° 1 será ya exagerado y si intentamos bajarla más, la flauta quedará totalmente inutilizable. La causa reside en las secciones inferiores de la flauta que son demasiado cortas para esta combinación. Con los cuerpos centrales más agudos o más cortos es lo mismo pero en sentido inverso.

Si colocamos el N° 4 en la flauta y movemos el corcho para que Re' y Re''' estén afinados, las notas intermedias estarán demasiado altas; pero aquí también hasta un punto soportable. Con el N° 5, sin embargo, será demasiado evidente. En este caso, las secciones inferiores son demasiado largas respecto a este cuerpo central superior corto con la consecuencia de que el Re es demasiado bajo en relación al resto de notas. Si por afinar este cuerpo central se quisiera uno ayudar haciendo los agujeros más grandes para los cuerpos inferiores y más pequeños o estrechos para los superiores, no sólo sería una tarea ardua y difícil, imposible de acometer para un constructor de instrumentos convencional, sino que esta irregularidad de los agujeros constituiría un impedimento al tocar y no alcanzaría el objetivo propuesto.

24

Para tratar de resolver este problema he realizado muchas tentativas y finalmente he llegado a la conclusión de que el mejor remedio es un registro en el pie, de modo que se pueda hacer más largo o más corto según las circunstancias. El hecho de extenderlo o acortarlo debe aplicarse solamente en conjunción con el movimiento del corcho con tornillo y cuando se cambien los cuerpos centrales, no en otros casos. Pero los que piensen que el corcho con tornillo y el registro [del pie] están ahí para que la flauta pueda ser subida o bajada con la misma sección central caen en el error que Quantz ya criticó cuando escribió acerca de su invención. Es decir, él estimaba que acortando el pie sólo se hace el Re más alto, pero no el resto de notas, pero está en un error, ya que el pie no debería acortarse o alargarse – y nunca sin mover el corcho – salvo cuando intercambiamos los cuerpos centrales; porque si el registro se usa para acortar el pie, entonces es necesario también escoger un cuerpo central más corto, puesto que las notas ya están altas per se; pero si la longitud del pie no resulta alterada después de haber insertado un cuerpo central más corto entonces el Re se volverá necesariamente demasiado bajo, como ya remarqué anteriormente. Por tanto, el pie debe ser acortado tanto como sea necesario deslizando el registro para que el Re no quede demasiado bajo con este cuerpo central más corto. Por consiguiente, es verdad que el pie hace que el Re sea demasiado grave si permanece con la misma longitud al usar un cuerpo central

más corto, y también lo es que al acortar el pie el Re se sube hasta volver a estar dentro de las proporciones correctas con las restantes notas. Si el Re se ha subido o bajado correctamente, las otras secciones están afinadas respecto a él y el corcho está en su lugar correcto, entonces la flauta estará seguramente bien y afinada. Pero el registro, el corcho con tornillo y el resto deben estar compensados de tal manera que el instrumento siempre esté correctamente afinado consigo mismo, tanto si la afinación es más alta como si es más baja. Por tanto, no basta con hacer algo que se parezca a un registro y copiar en él unas divisiones sin que estas sean el reflejo de las proporciones correctas con el resto. Esto mismo es igualmente válido para el corcho con tornillo. Sin embargo, fijar todo esto correctamente no es nada fácil. Lo que atañe a los cuerpos centrales cortos lo hace de igual manera a los largos pero en sentido contrario. El registro es inútil sin el corcho con tornillo y, en consecuencia, no se debe mover sin ajustar este, ya que ambos deben trabajar conjuntamente y, como ya he dicho repetidamente, nunca sobre un solo cuerpo central, si no cuando los intercambiamos. El uso conjunto de estos dispositivos no sólo no debe ser descartado, sino que es muy recomendable.

25

Una flauta dispuesta de esta manera será más valiosa que cualquier otra. Si se tienen los siete cuerpos centrales se puede subir o bajar la flauta casi un tono mientras que las proporciones se mantendrán siempre en su sitio y serán útiles; pero aquí, es decir, debido a los siete cuerpos centrales, la posibilidad de subir o bajar la afinación también tiene sus límites. Si se quiere tocar más agudo o más grave, el temperamento [o afinación] sufrirá porque la flauta se alejará demasiado del punto ideal de equilibrio entre las proporciones (es decir, del cuerpo central intermedio) y se volverá desafinada e inutilizable; esto ya es obvio en las secciones más aguda y más grave de las siete; no están tan afinadas como el resto, aunque ciertamente aún se podrían utilizar sin mayores problemas. Este tipo de flauta se está haciendo actualmente por muchos constructores de instrumentos; les resulta suficiente con el aspecto exterior de estos, ya que hacen el registro y el corcho con tornillo con sus divisiones, como hacen los otros, pero sin respetar las medidas según las cuales se deben usar. Hacen dichas graduaciones del mismo tamaño que yo lo hago sin saber si son adecuadas para sus flautas o no. No me he encontrado con este defecto, hasta hace muy poco tiempo en una flauta de palisandro²⁵; toda la flauta estaba desafinada y tenía una graduación totalmente desajustada, sobre todo en el corcho con tornillo, y aún así costaba 18 ducados, aunque vendo una con el mismo equipamiento pero correctamente graduada y afinada por doce o trece ducados.

²⁵ "Königsholz"

26

Aunque es verdad que este tipo de flauta ya descrita es el mejor, también lo es que hay otros que también son usados. Hay flautas con una llave, sin registro ni corcho con tornillo, que sólo pueden tener tres cuerpos intermedios muy cercanos en afinación si no queremos que sean inutilizables. Hay flautas con una llave y un corcho con el tornillo graduado; estas pueden tener de uno a dos cuerpos intermedios a mayores ya que el corcho atornillado ayuda en cierta medida, aunque si se le añade un pie y se ajusta todo correctamente, son mucho mejores. Hay flautas con siete cuerpos intermedios, registro, corcho con tornillo graduado y dos llaves, es decir Mi con bemol o Mib y Re con sostenido o Re#; estas son las más completas, excepción hecha de aquellas con las llaves de Mib, Re#, Fa [corto], Fa [largo], Sol#, Sib y Do''. Si uno vive siempre en el mismo sitio y donde el diapasón sea estable, se puede arreglar perfectamente con cinco cuerpos centrales – actuando del mismo modo que con la flauta de siete cuerpos centrales pero descartando el más agudo y el más grave – y con un registro, un corcho con tornillo y las llaves de Mib y Re#. Este set completo, con registro, corcho atornillado y las llaves de Mib y Re# es esencial para una correcta afinación: de otra forma es imposible tocar afinado.

27

Ya he mencionado el hecho de que el resto de las llaves no fueron añadidas tanto por la buena afinación, aunque contribuyen mucho a ello, como para dar más brillantez a las notas mate de la primera octava y homogeneizarlas con el resto. También he mostrado cómo se deben situar para poder ser utilizadas cómodamente. Tienen grandes ventajas – como cualquiera hallará en cuanto se proponga aprender a manejarlas con fluidez – a pesar de que no es fácil usarlas. Su afinación es problemática porque deben estar temperadas de tal manera que Fa y Mi#, Sol# y Lab, Sib y La# sean utilizables.

Aunque en los instrumentos de teclado es así, sin embargo, siempre será imperfecto, ya que estos producen sus notas siempre de la misma manera a cada pulsación, ni más agudo ni más grave. Pero en la flauta es totalmente diferente: dependiendo de la condición de los labios y de la embocadura que forman, el sonido es unas veces más agudo y otras más grave. Tampoco está el intérprete siempre en situación de producir y medir el aire de igual modo para cada nota; un poco más fuerte o más débil hace a la nota más aguda o más grave. Si se tiene en cuenta esta dificultad, se entenderá fácilmente que el afinar una flauta no es tarea fácil ni apta para cualquier constructor de instrumentos.

Esta dificultad no se presenta en ningún otro instrumento de viento: cuando nos encontramos un oboe, un clarinete o un fagot que no están perfectamente afinados, no depende tanto de la dificultad [inherente] a afinar el instrumento como de la falta de discernimiento por parte del constructor. Por

ello, todo Virtuoso debería ser capaz de construir tal instrumento o, al menos, de afinarlo, y así la queja general de que no hay instrumento de viento bien afinado cesaría. Quizá en otra ocasión escribiré más sobre esto.

28

Podría hablar aquí largo y tendido sobre los diversos divertimentos superficiales que se han aplicado a la flauta y considerados por varios como nuevos y útiles cuando en realidad son ridículos e inútiles. Al ser cosas irrelevantes que no sirven a nadie, prefiero no tenerlas en consideración y dejarles que ocupen el lugar al cual pertenecen, es decir, al de los excesos. Cuanto más simple y menos complicada es una máquina, más duradera y útil es.

29

Las flautas mejores son, pues, las que tienen la llave de Mib y Re#, el registro y el corcho con tornillo graduado. Pero todo esto no valdrá para nada, aunque estén bien imitadas exteriormente, si no están hechas por alguien que sepa cómo ajustar todo oportunamente y, lo que es más importante, que sepa afinar todo correctamente. Si alguien quiere equiparse con una de esas flautas con las llaves de Fa o Mi#, Sol# o Lab, Sib o La# o Do'' y quiere que sea utilizable, que se la mande hacer a una persona que sea capaz de afinarla correctamente, de otro modo no le valdrá para nada. Una flauta así debe estar afinada de tal manera que pueda ser usada sin las llaves, ya que aprender a manejar todas las llaves de golpe es demasiado difícil y debe hacerse paso a paso hasta que uno las domine y, aún así, sólo será capaz de alcanzar ciertos límites. Primero se debe uno familiarizar con la llave de Sol# o Lab; cuando se tiene cierto dominio sobre ella entonces se pasaría a la de Sib o La# y finalmente a la de Fa o Mi#. Si hubiere más llaves en la flauta como: otro Fa para el dedo meñique de la mano izquierda [Fa largo]; y Do'', se agregarían al final. Se debería practicar con estas llaves primero en movimientos lentos y, posteriormente, irlo haciendo poco a poco en piezas más rápidas.

30

Se puede hacer también un Do' y un Do#' gracias a la aplicación de un pie largo en la flauta, pero no es muy aconsejable porque altera el sonido y no de manera ventajosa, precisamente. Sin embargo, si alguien lo requiere, puedo hacer un pie de este tipo. Un pie que llegue sólo hasta el Do#' es menos perjudicial para el sonido al no ser tan largo como el otro, y por tanto, sería más

recomendable. Del resto de flautas como: la *flûte d'amour*²⁶, que es una tercera menor que la flauta normal; la flauta a la tercera, también llamada flauta a la cuarta, afinada una tercera mayor más aguda; y las flautas a la octava [flautines o piccolos], que están una octava más agudas, no haré más comentarios puesto que realmente no son muy habituales. Se manipulan como la flauta común y también las puedo proporcionar.

31

Estos son los modelos más comunes utilizados hoy en día. Están contruidos en diferentes tipos de madera como: boj, ébano, granadilla, palo santo²⁷ y otras. Las de boj producen un sonido agradable pero bastante débil; son las más duraderas; las de granadilla, ébano, etc. son más brillantes y potentes aunque requieren una embocadura firme y bien focalizada. Aunque el palo santo también proporciona un buen sonido tiene, según mi experiencia, demasiada poca elasticidad y se puede rajar más fácilmente que las otras maderas.

32

Si se tiene una flauta con las características y ventajas arriba citadas, no se deben escatimar esfuerzos para mantenerla así y evitar que se deteriore. Si se quiere conservarla bien, se debe desmontar después de cada uso y secarla cuidadosamente con un trapo enrollado alrededor de un palo. Esto no sólo mantiene la flauta siempre limpia sino que le previene de pudrirse. Uno no debería tampoco, como es habitual, dejarla apoyada en un rincón de la habitación después de haber soplado en ella, o en la ventana donde le pueden dar los rayos del sol; o, como he visto a menudo, sobre dos puntas en la pared, en ocasiones tan cerca del horno, que el barniz se llega a fundir. Con estos procedimientos las flautas se comban y no valen para nada. Pero si secamos bien la flauta después de haber tocado y la metemos en una caja para que no coja polvo y una vez cada dos, tres o cuatro meses (en función de lo que se haya tocado y, por tanto, mojado) le damos un poco de aceite, sin duda se mantendrá en muy buen estado durante mucho tiempo. El mejor aceite para este propósito será aquel que no tenga ni demasiado cuerpo [densidad], ni que sea demasiado fluido. Algunos usan aceite de almendras, pero este es demasiado ligero y se va enseguida; otros usan el aceite de linaza, pero este tiene demasiado cuerpo y

²⁶ Flauta más grave que las habituales de concierto con afinación variable, pudiendo oscilar su nota más grave entre un Lab y un Si, generalmente. Muchos compositores del siglo XVIII como G.P. Telemann (1681-1767), C. Graupner (1683-1730), J.S. Bach (1685-1750) o F.A. Hoffmeister (1754-1812) por citar sólo a alguno de los más famosos, la incluyeron en sus composiciones como instrumento solista.

²⁷ "Fransoenholz", también conocida como guaiacum o guayaco.

tras varias aplicaciones forma una costra en la flauta que llega a cambiar el diámetro interno estropeándola. El mejor aceite es el aceite de colza común, que es el más usado por todos los constructores de instrumentos, aunque no por esta razón, sino porque es el más barato. No obstante, es el mejor; únicamente hay que tener precaución en no hacer como los que creen que el aceite mejora el sonido y echan tanto que acaba corriendo por dentro [del instrumento]. Demasiado aceite estropea el sonido ya que le resta elasticidad a la madera, de lo cual tanto depende; al no poder vibrar esta adecuadamente, el sonido será malo. Se debería utilizar una pluma para introducir tan poco aceite que apenas humedezca la madera; ya que el aceite no es tan necesario para el sonido, como para ayudar al agua a salir. Después de haber administrado a la flauta la cantidad adecuada de aceite, se debe dejar secar antes de volver a tocarla de nuevo. Aunque cuando, después de haberlo tocado, se guarda la flauta en la caja sin haberla secado hay que hacerlo de manera que el agua, o el aceite que le haya sido aplicado, no se escurra hasta los agujeros de las llaves porque así se estropeará el cuero de las llaves; la grasa [o aceite] y el agua son los peores enemigos del cuero, que no volverá a sellar bien y, en consecuencia, convertirá al instrumento en inservible.

33

También es necesario asegurarse de que el hilo alrededor de las uniones está siempre bien, compacto y sin daños y que estas no tienen holgura; y de que no hay más hilo en un lado que en el otro porque la forma de la unión dejará de ser circular y no encajará exactamente con la cavidad de la sección adyacente, se alterará el diámetro interno del tubo y dañará el sonido. Cuando el hilo está tan deteriorado que se llega a romper, lo mejor es quitarlo y volver a enrollar hilo nuevo untado con cera; si no usamos la cera, el hilo no quedará tirante y se desenredará. Con este hilo encerado comenzamos por el extremo superior enrollándolo firmemente y con mucho cuidado en las guías [o canalillos] hechas en la madera de la siguiente manera: cuando hemos colocado una capa entera y volvemos al principio otra vez, insertamos el hilo en la siguiente guía, después en la tercera y así hasta que la última capa quede concéntrica con la unión y consecuentemente evite que esta se desequilibre. El hilo debe estar tenso y firmemente insertado en las guías, que son muy necesarias: cuando la unión se contrae, el hilo no se aflojará tan fácilmente, o al menos no con tanta facilidad como en las flautas que no poseen dichas guías; aunque algunos piensan que son superfluas. Cuando se ha enrollado la unión de este modo hasta el extremo interior, se debe seguir haciéndolo hacia arriba de nuevo, no sólo en círculo sino en diagonal de modo que los hilos vayan quedando cruzados, e intentar ir cubriendo los huecos que restan para que al final quede toda la unión bastante gruesa y cubierta con hilo homogéneamente; se continúa con este procedimiento hasta que haya suficiente hilo en la unión (se puede averiguar

comprobándolo con frecuencia); entonces le damos una o dos vueltas más en círculo y lo anudamos. Este método es óptimo y da mejores resultados que el enrollar sólo dando vueltas en círculo, ya que el hilo se puede escurrir hacia abajo fácilmente al montar las piezas de la flauta, en especial si no lo hemos encerado, y esto no es bueno. Si la cavidad donde se insertan las secciones es casi cilíndrica, o incluso más estrecha delante que atrás, es aún peor. De este modo la flauta no encajará nunca bien ni de forma segura, se moverá de aquí y de allá desfigurando la alineación interna. Lo mejor es que la cavidad sea un poco cónica, más ancha en el frente que al fondo, así se podrá enrollar de manera que las uniones no sólo queden más seguras, sino que será más fácil de montar y de desmontar. Aunque quizá esto pueda parecer una cuestión insignificante para algunos, mucho depende de ello, puesto que el efecto que puede producir tiene el mismo peso que pueda tener un taladro correcta o incorrectamente realizado. Si la cavidad no es como he descrito, la sección no asentará de manera segura y se torcerá hacia un lado, dañando la armonía interna de la flauta. Si la unión de una sección no se encuentra bien y correctamente envuelta se irá hacia un lado con lo que no encajará con el diámetro interno de las otras piezas, como ya se ha indicado, sino que acarreará el fallo que acabo de mencionar y, consiguientemente, arruinará la flauta. Pero si la cavidad se hace un poco cónica y las uniones son enrolladas [con hilo] correctamente, este problema desaparecerá automáticamente. Y al no ser necesaria la fuerza al montar o desmontar la flauta con este sistema, la probabilidad de que se rompa se reduce.

34

Ya he dicho anteriormente que se debe prestar especial atención al correcto sellado de las llaves y he sugerido como posibles causas de una mala oclusión las llaves dobladas o un cuero en mal estado; esto es así, pero la causa también puede radicar en la debilidad de los muelles que están debajo de las llaves. Si este es el caso, lo mejor es retirarlo y hacer uno más fuerte o, si no lo hay disponible, poner uno encima de otro, pero sin que resulten demasiado resistentes para que la llave se pueda abrir fácil y cómodamente; sobre todo si es para el dedo meñique, que no es tan vigoroso como los otros y aún tiene que ser capaz de realizar un trino. El muelle sólo debe ser lo suficientemente fuerte como para tapar bien el agujero, todo lo que pase de ahí es demasiado.

35

Creo que es necesario mencionar que se debe evitar golpear el corcho cuando se seca la flauta; puede resultar dañado, desgastado y, finalmente, volverse demasiado corto, estropeando así la flauta. Algunos incluso le ponen debajo una piccita de madera, latón o marfil pero no precisamente con la

intención de proteger el corcho: piensan que así mejora el sonido; sin embargo, se equivocan, el sonido se vuelve duro y desagradable. Yo mismo hice esto durante muchos años pero, [finalmente,] lo encontré inservible. Si hubiese sido una buena idea, sin duda habría continuado haciéndolo.



CAPÍTULO SEGUNDO

Sobre la manera de sostener la flauta y sobre la embocadura

1

No creo que estas dos cuestiones se puedan tratar separadamente, puesto que el que no sujeta bien la flauta y tiene una postura nerviosa y tensa, producirá, con seguridad, un sonido igualmente ansioso y tenso. Una postura rígida y una sujeción dubitativa de la flauta influyen decisivamente en la interpretación: todo suena forzado y temeroso; presta atención y lo notarás. Si en su lugar se coge la flauta libremente y de modo espontáneo no sólo será más fácil tocar sino que la interpretación en su conjunto resultará más libre, fluida y agradable.

2

Se puede evitar este error si uno se acerca la flauta libremente, sin ansiedad ni tensiones, con desenvoltura, y si la sostiene con este espíritu; esto es, no permanecer totalmente encorvado, inclinado y comprimido sobre la flauta como si la quisiera romper en pedazos; si haces esto el aire saldrá impelido con la misma fuerza con que sostienes la flauta. O tampoco tener una apariencia tan mísera y penosa que haga que la audiencia sienta conmiseración ante una figura tan lamentable. El sonido y la impresión que se da tienen aquí la misma importancia.

3

La mejor manera de obtener una buena posición es la siguiente: colócate de pie bastante recto y relajado, con los pies cercanos entre sí pero con el izquierdo un poco adelantado; mantén la cabeza alta mirando al frente. Sostén la flauta de tal manera que repose sobre el nudillo de la articulación inferior del primer dedo de la mano izquierda; coloca el pulgar en el lado contrario un poco hacia el segundo dedo. Estos dos dedos determinarán la posición de los otros dos. Ahora hay que tener cuidado al colocar los otros tres dedos sobre la flauta²⁸ para que no se toquen entre sí, estén libres y doblados en las articulaciones y con las yemas en contacto con ella de modo que se puedan mover con facilidad y libremente bajo cualquier circunstancia, y ejecutar los pasajes redondos y los trinos regulares y claros. Pero si se baja o se aprieta hacia abajo la primera

²⁸ Primero habla de los otros dos dedos y luego de tres. Esto se debe a que en la flauta con llaves de Fa largo y Sol# se utilizaría un tercer dedo, el meñique, pero en el resto, no.

falange del dedo de manera que quede plano o estirado, como hacen algunos, ocurre lo contrario, que es incorrecto e inefectivo. O si se sostiene la flauta demasiado abajo entre el pulgar y el primer dedo de mano izquierda, los dedos quedan situados sobre la flauta excesivamente sobre las yemas; ahora, si sostenemos la flauta de manera que la primera falange forme una línea recta con la segunda, se producirá una figura apuntada informe que nos impedirá cubrir los agujeros correctamente y tocar los pasajes rápidos fácil y cómodamente. Si, además, situamos el pulgar demasiado alejado por encima de la flauta, será un impedimento para el que con el tiempo quiera habituarse a una llave de Sib ya que, de este modo, no podrá abrir dicha llave que se opera con el pulgar. Por lo tanto, la mejor forma de colocar la flauta ante cualquier eventualidad es, como ya se ha dicho, aquella en la que descansa sobre el nudillo de la primera falange del primer dedo de la mano izquierda, mientras que el pulgar se sitúa en la parte interna de modo que la yema de la primera falange esté en contacto con la flauta, un poco hacia el segundo dedo aunque no equidistante entre ambos. De este modo no sólo estará la flauta sujeta de manera más segura, sino que será más cómoda la interpretación de cualquier tipo de pasaje.

4

Aunque se observen con precisión todas estas instrucciones siempre permanecerán en la mano izquierda uno o dos inconvenientes debido a su posición; pero si se hace lo contrario de lo que he dicho, no se llegará a ninguna parte. Si los dedos están demasiado cerca entre sí, es imposible hacer nada con ellos; es como si estuvieran pegados y no se puede mover uno sin que lo hagan los otros, ya que se deben mover conjuntamente. Cualquiera puede observar cuánta destreza se puede obtener en la mano izquierda de este modo. También es aconsejable no apoyar el dedo meñique de la mano izquierda en la flauta, porque en tal caso obstruirá el movimiento libre y rápido de sus vecinos; ni tampoco colocarlo completamente debajo de la flauta, porque aparte de que causa una pésima impresión, hace imposible el uso eventual de la llave de Sol#. Debe estar constantemente por encima de la flauta de manera que se pueda utilizar en cuanto surja la ocasión.

5

Una vez que la mano izquierda está en orden, el pulgar de la mano derecha se debe colocar con la yema en la parte interna de la flauta entre el cuarto y quinto dedos²⁹; mientras que los otros tres se colocan sobre la flauta de manera que el cuarto y el sexto estén casi rectos y el quinto ligeramente

²⁹ Es decir, entre el cuarto y quinto agujero.

doblado, y que cubran los agujeros con la parte carnosa. Si en lugar de colocar la punta del pulgar un poco hacia el lado interno se sujeta por debajo la flauta, los dedos sobresaldrán demasiado y deberán doblarse en exceso, lo que invariablemente comporta malos resultados: sus últimas articulaciones deberán elevarse demasiado para realizar un movimiento eficiente que, consecuentemente, sólo les permitirá elevarse aún más con gran dificultad para abrir los orificios. Todo esto obstaculizará mucho la interpretación. Experimenta con las dos opciones y verás que tengo razón.

6

Con esta posición, es decir, con el pulgar de la mano derecha apoyado sólo sobre la yema, se observa también que la utilización de una llave de Fa para el pulgar no vale para nada y es completamente inútil, mientras que es muy recomendable para el sexto dedo [Fa corto] o para el dedo pequeño de la mano izquierda [Fa largo]. Si se quiere usar esta llave para el pulgar, este se debe colocar debajo de la flauta, pero esto traerá bastantes problemas en los pasajes rápidos, ya que el pulgar tiene que estar saltando constantemente hacia delante y hacia atrás para pulsar la llave; o bien habría que colocar el pulgar debajo de la flauta cerca de la llave, lo que desencadenaría el fallo antes mencionado.

7

Hay que tener precaución con que los dedos de esta mano estén en línea recta y no de lado o torcidos porque, si así fuera, perderían la libertad de movimiento; o con que el primer dedo de dicha mano no quede apoyado firmemente sobre la segunda falange en la flauta, como en ocasiones ocurre, y sólo se pueda mover la primera falange: de este modo es prácticamente imposible tocar bien. El mismo error deriva de una posición incorrecta de la mano izquierda, de la que únicamente depende la seguridad con la que se sustenta la flauta; de hecho, si tal posición no está bien, la flauta no queda sujeta de manera segura y uno tratará de resolverlo ayudándose de la mano derecha.

8

El dedo pequeño de la mano derecha es también usado a menudo para sustentar la flauta, pero esto significa que nunca se encuentra disponible cuando lo necesitamos; o incluso lo apoyan debajo de la flauta, con lo que el error ya mencionado anteriormente vuelve a surgir. Aún es peor cuando lo dejan apoyado todo el rato sobre la llave ya que las notas que no requieren la llave, como Mi o Fa, están demasiado altas y tocan desafinados.

9

Todos estos errores, y otros similares, deben ser evitados a toda costa si se quiere alcanzar algo bueno. El dedo pequeño debe estar siempre a la distancia justa sobre la llave para que esté presente cuando deba ser usado. Esto también es válido para los dedos restantes, nunca deben estar demasiado lejos de la flauta pero tampoco demasiado cerca de los agujeros: lo primero es muy perjudicial para la nitidez en la interpretación de los pasajes rápidos y lo segundo dañará la consecución de un sonido claro y resonante puesto que la excesiva proximidad de los dedos [a los agujeros] obstaculizará el libre paso del aire.

10

Después de haber reflexionado sobre todas las cuestiones mencionadas aquí y tenerlas dominadas tras una práctica constante y aplicada, y cuando seas capaz de sujetar la flauta en la manera descrita con anterioridad, llévala ahora a la boca de manera que, teniendo los dos brazos separados del cuerpo, la flauta forme una línea recta con la boca y no caiga, o al menos no mucho, hacia el lado derecho: esto se puede evitar si se levanta el brazo derecho un poco más que el izquierdo. Si se hace lo contrario, en lugar de formar una línea recta con los labios la flauta penderá inclinada y – como labios y flauta tienen que estar paralelos – los labios se dispondrán según la posición de la flauta, lo que implicará una posición ladeada de la cabeza que es perniciosa no sólo para el sonido, sino para tocar en general. Además, dicha apariencia causa una pésima impresión.

11

Desde el momento que asumimos que la posición tiene una gran importancia en la manera de tocar, es necesario considerar que cuanto he dicho no son nimiedades sin importancia, puesto que cuanto más bella, relajada y natural es la posición, mayor es también la impresión que causa en el espectador ¡Sí! Incluso si uno puede tocar muy bien pero con una mala posición no causará la misma impresión que uno mediocre que toque con una bella postura. Obsérvese y júzguese. Si uno tiene una mala postura y además hace muecas (aunque el hacer muecas ya es una forma de mala postura [en sí misma]) quedará totalmente en ridículo y todo se habrá acabado. Muchos se emplean a fondo en practicar muecas [o gestos] porque para ellos simboliza la expresión, o es la expresión en sí misma. Por ejemplo, levantan los hombros hasta las orejas, erizan el lomo como los gatos, hacen movimientos ridículos de la cabeza, de los ojos y de la nariz, se retuercen y convulsionan, se inclinan hacia delante y hacia atrás, giran, se encorvan y tuercen todo el cuerpo, se

encogen y se estiran como si estuvieran modelados con *resina elástica*, aprietan y empujan hasta que la cara se le pone roja como una cereza, y así sucesivamente. Ya he hablado de estos caprichos y farsas ridículas³⁰. Esto no sólo es válido para la flauta, sino para todos los demás instrumentos. He visto pianistas cuya lengua se revuelve en la boca según la naturaleza de los pasajes, o que ajustan su morro³¹ según el pasaje; si los pasajes rápidos van hacia la mano derecha mueven la boca hacia dicho lado; si, en cambio van hacia la mano izquierda también se precipitan hacia dicho lado. O zarandean tanto el hocico como si fuese este el que produce las notas y no los dedos. O suben y bajan la cabeza, o todo el cuerpo, con cada nota pensando que son Maestros porque algún ignorante pretencioso los ha alabado y ensalzado. De vez en cuando, los violinistas ponen caras cómicas; y algunos, según las características de los pasajes, suben el labio superior y la nariz hasta la frente, sobre todo cuando los pasajes son muy rápidos y demandan mucho esfuerzo. El hombre sensato se deja aconsejar y no le parece mal si un amigo se lo hace notar, sino que le presta atención y no se deja seducir por algún otro que apruebe este tipo de cosas y le diga: este hombre toca con mucho sentimiento.

12

Volvamos a la flauta. Colócala de tal manera que el bisel interno del agujero de la embocadura venga a descansar justo en el punto donde empieza la parte roja del labio, es decir, justo al lado de donde comienza la parte externa más firme; el labio inferior debería ser muy fuerte si uno se viese obligado a apoyar el labio en su parte central. Si el susodicho bisel se sitúa en el centro de la parte roja del labio inferior, se conseguirá un registro grave bastante ancho y fuerte, aunque no muy bien centrado, mientras que faltará un buen registro agudo. Pero si se obra de la forma descrita en primer lugar, no sólo se conseguirá un registro grave pleno y bien centrado sino que el registro agudo será excelente y bello. Esto es válido para una flauta bien hecha; nada bueno se podrá conseguir con una flauta mal e incorrectamente construida.

13

Para poder colocar el agujero de la embocadura de la manera correcta primero dispón los labios ligeramente anchos [alargados] y lisos, después, con la cabeza levemente ladeada hacia la izquierda coloca el orificio sobre ambos labios con la parte inferior en el labio inferior – como ya se ha descrito – y la parte superior del bisel sobre el labio superior, asegurándote de que al menos la

³⁰ “Schnurpeifereyen und lächerlichen Poffenspiel”.

³¹ “Maul”. Tromlitz utiliza esta expresión para referirse a la boca de manera despectiva, por lo que se ha traducido como morro u hocico.

mitad del orificio está cubierto por el labio inferior. Entonces gira la flauta hacia fuera hasta que esté firmemente apoyada en la barbilla; presiónala ligeramente hacia la barbilla con el primer dedo de la mano izquierda mientras que con el pulgar situado en el lado opuesto entre el primer y segundo dedos se presiona en la dirección contraria: de este modo conseguimos que la flauta permanezca segura sin ulterior ayuda y todos los dedos de ambas manos se podrán mover libremente y sin ninguna restricción.

14

Ahora trata de soplar para emitir una nota; Re'' es la más comúnmente elegida porque es la que suena más fácilmente. Si la flauta está colocada correctamente y los labios están en su *posición adecuada* esta nota será brillante, bien centrada y resonante y uno podrá hacerla fuerte o débil a su antojo. Si este no es el caso significa que la posición no es la correcta y es necesario cambiarla; o, sólo cuando la abertura entre los labios esté justo en el centro del orificio de la embocadura, probar a abrir y cerrar la flauta, muy poco a poco, hasta que uno escuche que el sonido resuena claro y, lo que es más importante, estable. De un principiante que nunca ha soplado en una flauta, o que lo ha hecho muy poco, no se puede pretender que esto ocurra de golpe. Uno tiene que haber tocado ya durante una temporada antes de que sea capaz de conseguirlo; muchos no lo consiguen nunca. Los primeros deben experimentar continuamente hasta que son capaces de producir una nota, no importa cuál, en la flauta; pero una vez que se ha logrado esto, se debe, sin más dilación, poner la flauta en la boca (de la manera en que se ha descrito antes) con todos los agujeros cubiertos, y practicar hasta que se llega al punto adecuado. Esto no llega de repente, se precisa paciencia y una ejercitación concienzuda hasta que se encuentra. Una vez que se tiene, aparecerá el sonido deseado, y se podrá avanzar y probar con las notas más graves o con las más agudas.

15

Cuando he dicho que el estudiante debería disponer los labios anchos y lisos no debe ser entendido como que hay que alargarlos tanto que no se puedan estirar más. Su posición debe ser tal que le permita irlos alargando poco a poco a medida que se desciende hasta llegar al Re'. Sin embargo, no debe uno conformarse sólo con esto, ya que al mismo tiempo hay que ir retirando la barbilla gradualmente con lo que el labio superior irá adelantándose respecto al inferior del mismo modo. Gracias al alargamiento de los labios y a la retirada de la barbilla, la abertura [entre los labios] se hace mayor y, por la proyección del labio superior, entra más aire dentro de la flauta. Esto se traduce en un sonido mucho más lleno y potente en el registro grave que si uno realiza lo contrario. Se debe practicar a menudo y con mucha atención hasta que la posición de los

labios para cada nota esté bajo control. El oído es el que nos proporcionará la justa medida de lo que hay que retrasar la barbilla y adelantar el labio superior. No hay otra manera de calibrarlo.

16

Cuando esto ya esté, vete desde el Re'' hacia arriba por grados conjuntos; ahora tendrás que hacer justo lo contrario en lo que respecta a la barbilla y los labios. Quantz dice en su libro: uno debería separar gradualmente los labios de los dientes para poder producir las notas agudas más fácilmente³². Esto sólo puede ocurrir si la boca y su apertura se van redondeando; pero de esta manera a mí no me funcionan las notas agudas, y no creo que a Quantz tampoco le salieran. Yo le he escuchado tocar a menudo, pero como sólo tocaba hasta un Mi''' y nunca más agudo, no fui capaz de apreciarlo; pero uno de sus alumnos me ha asegurado que su registro agudo no era bueno. Cada uno que piense lo que quiera, mi intención aquí es mostrar mi método, a quien le parezca bien que lo adopte, y a quien no, que use el anterior, u otro. A mí el registro agudo me suena bien, incluso hasta el Do'''' – si mis labios están sanos y en buenas condiciones – cuando procedo de la siguiente manera: del Re''' hacia arriba voy gradualmente adelantando la barbilla mientras que el labio superior, que con este método se viene hacia atrás, se mantiene firme, o sea, se aprieta contra el labio inferior; al mover la barbilla hacia fuera (y no sólo los labios, ya que nunca se pueden separar de los dientes) el agujero de la embocadura está más cubierto, y, consecuentemente, más pequeño, y al apretar el labio superior contra el inferior no sólo la apertura de la boca es menor, sino que se consigue que la dirección del aire sea correcta. Por supuesto que el cambio de una nota a otra es muy pequeño, tanto, que apenas es medible; uno debe probar y el oído decidirá. Aquel que se pase la vida dando clases, y haya tenido tantos alumnos con todo tipo de labios, sabe esto demasiado bien y, por tanto, podrá emitir un juicio [sobre mi método] mucho antes y mejor que alguien que no se encuentre en dicha posición. Todo lo descrito se debe practicar repetidamente hasta que uno encuentre la posición adecuada de los labios y entonces el sonido resultará fácil y bello hasta en las notas más agudas. Cuando vamos hacia arriba hay que prestar mucha atención con que la apertura siempre se vaya haciendo más pequeña y que el sonido no se vuelva estridente o con que por haber cerrado el orificio de la embocadura demasiado, el sonido resulte demasiado débil y, en consecuencia, demasiado bajo de afinación. La afinación pura entre las octavas y la homogeneidad entre los registros agudo y grave es lo que tiene que primar.

³² Quantz, *Versuch*, Capítulo Cuarto.

17

He observado que cuando se practican a menudo las notas agudas, las graves suenan mucho más fácil y bellamente. Gracias a [la necesidad de] presionar los labios firmemente entre sí para producir las notas agudas, se obtiene una consistencia y seguridad en su posición que es muy beneficiosa para el registro grave. Por este motivo he realizado frecuentemente experimentos haciendo comenzar al principiante con la práctica sistemática de escalas en el registro agudo y, sólo después de un tiempo, hacerlo con las notas más graves, con resultados muy satisfactorios. Aunque, naturalmente, mejores en unos casos que en otros, dependiendo del talento natural y de la conformación de los labios y los dientes. En donde hay defectos físicos, todos los esfuerzos son en vano; y donde la Naturaleza no ha dejado nada, lo mejor que se puede hacer es cerrar el libro.

18

Debido a que todo lo que he dicho con relación a la posición [corporal] y a la embocadura es de suma importancia voy a hacer una breve recapitulación. Si a alguno le pareciera demasiado insignificante y larga y, consecuentemente, no le parece lo suficientemente importante para volver a ser repetida, puede saltársela. Ahora, al tema.

19

Primero colócate de pie, erecto, aunque con naturalidad y sin tensiones; con los dos pies juntos y mirando al frente; ahora coge la flauta con las manos de la forma en que ya se indicó anteriormente, es decir: que descansa en la falange inferior del primer dedo de la mano izquierda con la yema del pulgar en el lado contrario y un poco por detrás del segundo dedo; el resto de los dedos en línea bien estirados pero con naturalidad sobre la flauta. Ahora presiona con la punta del pulgar derecho sobre la flauta de manera que quede entre el primer y segundo dedos de dicha mano y dispón los dedos restantes de modo que queden más estirados que encogidos; el dedo pequeño debe de estar siempre sobre la llave y no en contacto con la flauta, lo mismo vale para el dedo pequeño de la otra mano. La flauta se debe sostener solamente con el primer dedo y el pulgar de la mano izquierda. Con la flauta sujeta como está, llévala hacia la boca, con los labios lisos y estirados ladea un poco la cabeza hacia la izquierda y gira la flauta hasta que el agujero de la embocadura esté hacia dentro; ahora coloca todo el agujero de la embocadura sobre los labios de manera que la parte interna del bisel descansa sobre la parte dura externa del labio inferior, o donde comienza la parte roja [del labio] hasta que esté cubierta, al menos, la mitad del orificio por el labio inferior; la otra parte del bisel

descansa en el labio superior. Entonces gira la flauta hacia fuera de modo que descansa en la barbilla, sujetándola firmemente con el índice de la mano izquierda y el pulgar [en el lado] opuesto ejerciendo la presión contraria de manera que [la flauta] no se mueva fácilmente; mantén la cabeza erguida con la flauta en línea recta con los labios, separa ambos brazos del cuerpo aunque con el derecho un poco más elevado que el izquierdo puesto que, si haces lo contrario, la cabeza se ladearía demasiado dificultando la ejecución. Está claro que los brazos no se deben subir tanto que pasen por encima de los hombros, y que tu cabeza no debería estar tan inclinada hacia la izquierda que la cabeza de la flauta llegue a descansar sobre el hombro. Lo que he descrito es una manera fácil, natural y adecuada para este instrumento. Y se puede mantener sobre todo si se practica de pie; ya que cuando uno lo hace sentado generalmente apoya el brazo sobre la mesa porque está más cómodo y se habitúa a dejar caer la cabeza y el brazo derecho hacia dicho lado. Ahora toca un Re'' – porque es la nota que suena más fácilmente – y vete ascendiendo por la escala mientras gradualmente vas adelantando el labio inferior y la barbilla (no sólo el labio inferior) mientras el labio superior lo mantenemos retrasado y presionándolo sobre el inferior. Este movimiento de los labios y la barbilla es muy sutil y los cambios entre notas, mínimos; es el oído el que determinará si la posición es correcta o incorrecta: nos dará la medida de cuánto se debe mover. Cuando se haya practicado esto durante un tiempo, coge la octava más grave y vete del Re'' al Re' retirando paulatinamente la barbilla junto al labio inferior y deslizando el labio superior hacia fuera colocándolo sobre el labio inferior mientras que al mismo tiempo vas ensanchando ambos labios. Para llegar a dominar este proceso de manera íntegra se necesita tiempo y paciencia. Cómo hacer que las notas suenen individualmente [articuladas] se encontrará en el capítulo sobre el lenguaje de este instrumento, o sobre el uso de la lengua³³.

20

¡Desgraciadamente es bien conocido el hecho de que un flautista no puede mantener una buena embocadura, y por tanto sonar siempre bien, todos los días, e incluso cada hora! Cuando falta el sonido, falta todo, y esto depende totalmente de la condición en que se encuentran los labios. Unos labios buenos, sanos y suaves producirán un buen sonido; labios duros, o agrietados e hinchados por el calor interno, o estropeados por una comida demasiado grasienta o ácida, o endurecidos por el frío o las corrientes producirán un mal sonido y serán perjudiciales para la interpretación. Se pueden mejorar los labios rajados o endurecidos echándose una pomada para los mismos antes de irse a dormir por la noche. Pero como no siempre es posible tener una buena pomada a mano y la llamada pomada de vino no produce el efecto deseado, transcribiré

³³ Capítulos Octavo y Noveno.

la receta de una pomada para aquellos que les interese y que me ha servido siempre de gran ayuda sobre todo cuando me encontraba de viaje y mis labios sufrían por el frío, las corrientes o el calor extremo. Esta es:

Cera virgen	10 gramos
Grasa de ciervo	30 gramos
Aceite de almendras dulces	10 gramos
Uvas pasas pequeñas	10 gramos
Manzanas Bosdorf ³⁴ ralladas	20 gramos
Raíz de lengua de buey [hongo]	10 gramos ³⁵

Se corta la raíz de la lengua de buey muy fina y se mezcla con el resto de ingredientes en una cazuelita de estaño, se pone sobre el carbón [al fuego] y se revuelve continuamente hasta que se forme una pasta uniforme; lo colamos con un trapo y lo dejamos enfriar; ya está listo. Si lo extendemos sobre los labios estropeados antes de ir a la cama, al día siguiente estarán como nuevos.

21

La eficacia de dicha crema sobre un flautista será percibida mucho mejor por aquel que tenga la obligación ineludible de tocar al día siguiente – sin posibilidad de posponerlo – y, que al mismo tiempo, tiene mal los labios y no tiene [otro tipo de] ayuda, con lo que apenas podrá tocar, o si lo hace será de manera precaria. Con esta crema se evitan tales inconvenientes. En estos casos se han de evitar las comidas grasientas o ácidas así como las corrientes de aire. A veces ocurre que los labios [aparentemente] están bien pero uno no puede encontrar una buena embocadura, o que los labios están hinchados y no hay manera de producir un buen sonido; en tales casos el único remedio es la paciencia. Otras veces uno está tocando bien y después de media hora la embocadura se pierde sin saber por qué, haciéndose uno mil y una conjeturas.

En otras ocasiones uno toca durante varias horas sonándole mejor al final que al principio; aquí se descarta la primera teoría y surgen otras nuevas.

22

Cuando hace mucho calor y se suda fácilmente, es corriente que uno pierda la embocadura mientras está tocando ya que la flauta tiende a resbalar del lugar de la barbilla donde se supone que tiene que apoyarse firmemente,

³⁴ “Borsteräpfel”, que es una contracción de “Bosdorfer Äpfel”, se refiere a un tipo de manzana. Las únicas referencias de esta palabra (Diccionario Grima, Leipzig, 1860) son de Musäus, Gotha, 1794, y Riemer, Leipzig, 1680. (Powell, *The Virtuoso*).

³⁵ Los pesos vienen en “Loth”: un “Loth”, antiguo, equivalía a unos 14 gramos. Un “Neu-Loth” ronda los 10 gramos. (Powell, *The Virtuoso*).

debido a que el propio sudor lo impide; esto entorpece una buena interpretación. Quantz sugiere un remedio: en tales casos se debería uno tocar el pelo o la peluca empolvados y extender el polvo que ha quedado en sus dedos sobre dicha parte de la barbilla de modo que bloquee los poros [de la piel] y pueda seguir tocando sin problema³⁶. Pero esto no es así: el polvo no bloquea los poros y el sudor mantiene su flujo mezclándose con el polvo y formando una masa viscosa y resbaladiza mucho más perjudicial para la estabilidad de la flauta que la simple sudoración. Cuando me encuentro en esta situación me seco el sudor y sigo tocando. Sin embargo, lo más inteligente cuando hace un tiempo tan caluroso es no tocar piezas largas, difíciles y sin pausas.



³⁶ Quantz, Versuch, Capítulo Decimosexto, párrafo 13.

CAPÍTULO TERCERO

Sobre las digitaciones

1

Se podría creer que no hay mucho que decir sobre esta cuestión dado que al que tenga una tabla de digitaciones debería serle suficiente y arreglarse con ella; pero esto no es cierto, aunque muchos lo crean. Nos valdría si todas las flautas fueran uniformes respecto a su afinación y tuviéramos disponible una tabla de digitaciones correcta y adecuada; sin embargo, no es el caso ya que cada flauta está afinada de manera diferente y una sola tabla de digitaciones no nos sirve para todas las flautas. No ocurre como con el piano o el violín que suelen utilizar las mismas digitaciones independientemente de que el instrumento sea bueno o malo. En mis flautas, cuya construcción y afinación están bien proporcionadas entre sí, sí se podría aplicar un sistema firmemente establecido y universal de digitaciones, pero sin una de ellas, incluso con un instrumento bien afinado, no sería posible.

2

Por tanto, como una no es buena sin la otra, aunque uno tenga una flauta bien afinada, no será posible tocar bien si no se tiene la tabla de digitaciones apropiada para ella. Una tabla general de digitaciones que se pretenda que sirva para todas las flautas no puede dar buenos resultados. Incluso mi tabla de digitaciones no es válida para cualquier tipo de flauta, ya que está ideada exclusivamente para las mías, y gracias a ella se distinguen Solb y Fa#, Sib y La#, Do# y Reb y así sucesivamente. No obstante, no se debe contentar uno con tener una flauta bien afinada y una tabla de digitaciones adecuada para esa flauta, además, es necesario tener un oído bien educado; sin él de poco sirve la flauta mejor afinada ni el sistema de digitaciones más ad hoc. Si se tiene un buen oído, además de los requisitos anteriormente citados, se podrá tocar afinado en todas las tonalidades, lo que en una flauta normal y corriente no es posible. Estos tres elementos son indispensables para tocar bien la flauta, sin [alguno] de ellos es algo rarísimo y lo seguirá siendo. El tocar afinado en la flauta es muy complicado y de tal naturaleza que el intérprete ha de tener muy buen oído si quiere hacerlo incluso en un instrumento que lo está. Esto se entiende fácilmente si se considera que con los siete agujeros en el instrumento uno debe ser capaz de defenderse en todas las tonalidades. En las flautas corrientes se busca esto pero en vano.

3

Este arte de afinar correctamente la flauta y de proporcionarle una tabla de digitaciones adecuada hasta ahora no ha funcionado. Admito que Quantz dio instrucciones sobre la construcción de flautas así como un sistema de digitaciones, aunque este último lo publicó más para un uso general que para las flautas que describió. Sin embargo, si es útil de manera genérica [o no] lo tendrán que dilucidar aquellos que lo han probado, o aún lo hacen, en sus flautas, o en otras. Esta carencia ha sido la causa reiterada de una forma de tocar muy desafinada y del consiguiente menosprecio del instrumento. En algunos países y regiones se desprecia de tal manera la flauta que nadie quiere escucharla, y todo es debido a estas interpretaciones tan destempladas. Su capacidad para producir un sonido agradable es ampliamente reconocida; entonces, ¿no se debería realizar un mayor esfuerzo para resolver este problema, cosa que es absolutamente posible, y hacer que la flauta – gracias a sus bellas cualidades y grandes ventajas – sea más digna del interés colectivo? ¿Y me encontrareis pesado porque hablo demasiado sobre el tema? Siempre se ha creído, y los ignorantes aún lo creen, que es imposible tocar la flauta correctamente. En efecto, esto es cierto si valoramos lo que hacen los intérpretes corrientes porque tocan con instrumentos mal afinados (o no afinados en absoluto), un sistema de digitación inadecuado y, como consecuencia, con un oído viciado. Por tanto, no tienen ni coherencia ni expresión en la interpretación; lo que salga, sale. No son más que intérpretes mecánicos, autómatas, de los que, por supuesto, no se debería tener nada en cuenta. De hecho me he encontrado con mucha gente con la deficiencia de tocar muy desafinado y que no sólo se autodenominan Virtuosos, sino que desearían que se les considerase entre los más grandes e importantes: los he escuchado a menudo y todavía lo hago a diario, y su soberbia les impide reconocer sus carencias incluso cuando se les indica claramente.

4

Ahora vamos a considerar con más detalle la tabla de digitaciones que sugiero y a analizar más atentamente su aplicación. Se puede consultar dicha tabla al final del libro. Al hacerlo no sólo se considerarán la tabla en sí misma, o las notas simplemente, sino también aspectos concernientes a la afinación de las flautas corrientes, y también de las mías. No haré esto en función de las tonalidades sino que tomaré la nota más grave de la flauta e iré ascendiendo, una por una, por la primera, segunda y tercera octavas. Las notas de Re' a Si' pertenecen a la primera octava; del siguiente Do'' a Si'' a la segunda; y del Do''' hasta las notas que resten en lo más agudo, a la tercera. Con el Re grave no hay que preocuparse de nada más, en lo que respecta a su digitación, que de cubrir

bien los agujeros; lo mismo ocurre para el Re# y Mib. Como el Mi de esta octava suena bastante débil, muchos abren la llave de Mib para que sea más brillante: es más brillante, pero también demasiado alto, tanto, que ya no es un Mi sino un Fab o un Fa [bajado] un bemol. Si se quiere hacer así, se debe afinar el Mi un poco bajo, pero no demasiado, de modo que se pueda afinar también bien un Fab; no obstante, se debe proceder con gran cuidado al abrir la llave de Mib, ya que de otro modo, el Mi quedará alto con facilidad. Si se tiene una llave de Re# en la flauta, es más seguro utilizarla en este caso que la de Mib; pero aún así se debe afinar el Mi un poco bajo. Nos queda siempre la duda de si el intérprete toca con la misma embocadura que el afinador³⁷, porque mucho depende de esto. A aquellos que no se encuentren seguros con esto les remito al capítulo sobre la embocadura. Pero a los que no se las arreglen les aconsejo tocar siempre el Mi sin llave y así, si la flauta está bien afinada, no es fácil error. En la segunda octava la llave de Mib nunca se debe usar [para el Mi], porque ya es bastante brillante por se y con la llave quedaría demasiado alto; no obstante, este vicio es muy habitual. La llave de Mib es adecuada sólo para el Fab.

5

El mismo error se comete frecuentemente con el Fa, tanto en el registro grave como en el medio; aquí es imperdonable, porque así el Fa queda totalmente inutilizable; incluso sin la llave de Mib ya es bastante arriesgado mantenerlo afinado. Lo que aquí no se puede realizar con la digitación se debe hacer con la embocadura. Se debe tener especial cuidado cuando debe sonar como Mi# (Mi con #) para que no quede insoportablemente alto. Por todo ello, el acorde Do#'', Mi#'', Sol#'' siempre suena bastante extraño, sobretodo porque el Sol# en las flautas corrientes no vale para nada y el Do#''' no está afinado con el Do#'', como pronto veremos. En una flauta con las llaves de Fa y Sol# desaparecen estas faltas y todo se puede tocar afinado.

6

El Fa# está demasiado bajo en todas las flautas, en la mayoría lo está tanto que se acerca al Fa, lo cual es un error. Es cierto que no se puede afinar totalmente puro, pero debe ser tolerable al oído. Si lo quisiéramos afinar bastante puro, muchas notas dependientes de él quedarían prácticamente inutilizables. Por lo tanto, para intentar afinarlo mejor, se usa la llave de Mib en las octavas grave y media. En la primera octava esta digitación [con la llave de Mib] tiene el beneficio añadido de que no sólo está más afinada sino que además es más brillante. En el capítulo sobre el sonido y la afinación³⁸ se

³⁷ Se refiere al constructor del instrumento.

³⁸ Capítulo Sexto.

encontrarán otros medios relativos a esto. Si se toca en una tonalidad en la que está presente el paso Fa#-Sol, el Fa# es soportable; pero si el paso es Fa#-Sol#, llama la atención, ya que el Sol# en esta primera octava es tan apagado y mate en contraposición al Fa#, que tiene un efecto pésimo; y en la octava intermedia, está altísimo respecto al Fa#, sobre todo si lo tocamos con la digitación habitual, y el Fa# está demasiado bajo, con lo que el paso queda demasiado grande y, por ende, desafinado. Finalmente, si también aparece un Mi#, como por ejemplo: Fa#, Sol#, Mi# y en la octava intermedia un Do#, por ejemplo: Fa#, Sol#, Mi#, Do#, es difícilmente tolerable. Así es que con el Fa# no se puede hacer mucho más en lo que respecta a la digitación que pulsar la llave [de Mib], y el resto se debe conseguir por medio de la embocadura: girando un poco la flauta hacia fuera y reforzando el soplido – siempre y cuando no se perjudique la igualdad entre las notas – como ya se ha visto en el capítulo precedente. En una flauta bien afinada esto es fácil de hacer. Quantz permite, cuando se cadencia en Mi Mayor, digitar Solb en lugar de Fa# en el paso Fa#-Sol#. Este [Solb] es más alto que el otro, [Fa#], y más afinado con el Sol#, pero es necesario considerar que el Sol# está siempre demasiado alto respecto al resto de notas, y si el Solb está más afinado con el Sol# que el Fa# (estando Sol# demasiado alto) Solb también estará demasiado alto y, en consecuencia, ambos estarán demasiado altos respecto al resto de intervalos y, por tanto, desafinados. Ver a):



si este pasaje se tocara con Solb'' en lugar de Fa#'' sonaría, a pesar de tal artificio, como está en b):



y, de este modo, está una coma más alto que en el primer ejemplo; y en el ejemplo c):



el Solb'' se adaptaría mejor al Sol#'' y al Mi#'', pero todos ellos no lo harían con el Re#''; y el Mi#'' todavía produciría siempre el mal efecto junto al Re#'' que

tiene también en relación al Fa ordinario. Por estos dos problemas aconsejo tomar una decisión en función de la flauta que se tenga a mano escogiendo el mal menor. No hay otra opción. Si la flauta está relativamente bien afinada, entonces escoge el Fa# ordinario, así dicho paso será más soportable. Si la flauta tiene las llaves de Fa y de Sol#, este problema desaparece. Discutiremos más sobre esto al llegar al Sol#''.

7

No es necesario recordar nada respecto al Sol' excepto que en la primera octava se debe abrir la llave de Mib para que resulte más brillante y potente, así como más uniforme con el Fa#, que si lo hacemos sin la llave. Si quedara demasiado alto, como ocurre en muchas flautas, se debe uno ayudar de la embocadura para corregirlo. Sin embargo, el intentar corregir todas las notas – que están demasiado altas o bajas y que podrían estar mejor afinadas – siempre y sólo con la embocadura, se traduce en una forma de tocar ansiosa, insegura y deplorable de la que no se obtiene gran cosa. Con una flauta bien afinada, esta falta se nota mucho menos y se convierte en un problema de fácil resolución. En la octava intermedia se puede hacer con o sin llave, según convenga más, porque el resultado es indiferente.

8

Sol#'' es otra de las notas malas, muy mate y lánguida en la octava grave aunque se puede tocar afinada si se sopla suavemente; hay que ser muy cuidadoso en relación al aire, ya que de lo contrario quedará demasiado alta con suma facilidad, como ocurre con todas las notas en esta octava que se digitan artificiosamente, o que no son simples³⁹ y, consecuentemente, suenan mates. Por descontado que una flauta con llave de Sol# no es objeto de tales problemas. Si no se estuviese lo suficientemente habituado a la propia disposición de la flauta y a su sistema de digitación, sería posible encontrar un camino alternativo a dichas deficiencias, puesto que, incluso sin añadir más llaves que la de Mib, se podría diseñar la flauta de tal manera que las notas sucesivas mantuvieran un orden más adecuado y natural para los dedos. De este modo no habría más notas mates y lánguidas. He hecho un experimento sobre este asunto que ha confirmado todo lo dicho aquí pero que requiere un nuevo sistema de digitación bastante diferente del habitual, lo que seguramente será escandaloso para muchos⁴⁰. Pero, ¿no hay ya un nuevo sistema de digitación para las flautas con muchas llaves? Quizá un día de estos puntualizaré algo más sobre esta flauta. En el registro medio, el Sol#'' es

³⁹Se refiere a las posiciones de horquilla.

⁴⁰ Véase Tromlitz, *Über die Flöten*, Capítulo Séptimo, párrafos 25-7.

realmente más brillante, pero en las flautas corrientes con la digitación habitual está más desafinado. En mis flautas y con [mi] actual digitación está mejor. Cuando realices, pues, el paso Sol^{##}-Fa^{##}-Mi^{''}, intenta atenerte estrictamente a esta tabla de digitaciones a la par que por medio de la embocadura baja el Sol^{##} y sube el Fa^{##} tanto como sea necesario, más en una flauta mal afinada que en una buena; así el primero será más soportable y el último casi estará en su sitio. No obstante, cuando hay que trinar sobre el Mi^{''}, uno está totalmente perdido, y se nota mucho, incluso en las flautas buenas; en tal caso uno tiene que hacer lo que mejor pueda. Sin las llaves de Sol[#] y Fa este trino siempre sonará mal, independientemente de que usemos el Fa^{##} o el Solb^{''}, puesto que aquel es demasiado bajo y este, demasiado alto. Si se quisiera afinar el Fa^{##} más alto, no sólo quedaría alto el Sol^{##}, ya que depende de la manera en que este [Fa^{##}] se afina, sino que también el Fa^{''}, el Do^{###} y el Re^{'''} se verían perjudicados. Lo que recomiendo siempre hacer en estos casos es lo que yo hago en mis flautas. Un compositor que escribe para la flauta debe conocer la dificultad de este tipo de pasajes y tratar de evitarlos en la medida de lo posible. Todo instrumento tiene sus objeciones en un aspecto u otro, y ninguno es perfecto. Por ello, a un compositor todo esto debería resultarle familiar, sobre todo si escribe conciertos para todos los instrumentos. Una empresa que nunca llega a ser del todo exitosa. Todo aquel que quiera escribir un concierto debe conocer profusamente el instrumento para el que está destinado: que es lo que le va bien y que es lo factible. Sobre todo debe saber en qué parte de la tesitura tanto las melodías como los pasajes brillantes causan el mejor efecto, puesto que no todos los registros del instrumento son los más adecuados. Normalmente el Sol^{##} de la segunda octava se digita 1247, pero en una flauta bien afinada eso no es Sol^{##}, sino Lab^{''}, y esta diferencia debe ser marcada ya que es indispensable para tocar afinado: para acercarte más al Sol^{##}, sigue la tabla de digitaciones. De esto volveré a hablar cuando me ocupe del uso de la llave de Re[#].

9

El Lab, o La con bemol, como ya se advirtió, es y debe ser digitado de manera diferente que el Sol[#]; se diferencian en una coma, como le ocurre al Mib y al Re[#], el Solb y el Fa[#] y similares. La nota formada a partir de un bemol es una novena parte de un tono más aguda que la formada a partir de un sostenido; así, Lab se produce al bajar un bemol al La, y es un noveno de tono más agudo que el Sol elevado por medio del sostenido a Sol[#]. Sin embargo, en el piano solamente hay una tecla para estas dos notas: Sol[#] y Lab; Sib y La[#]; Do[#] y Reb y el resto [de pares de enarmónicas], pero no están tan bien afinadas como si se pudiese observar dicha distinción. Debido a que Sol[#] es la tercera mayor pura de Mi o la quinta justa de Do[#], pero que Lab es la cuarta justa de Mib, o la tercera mayor pura de Fab, o la quinta justa de Reb, es fácilmente apreciable que Sol[#] y Lab no pueden ser la misma cosa, aunque son muchos los

que creen que es así. Si realmente son lo mismo, ¿por qué los violinistas tocan el Sol# en la segunda cuerda con el tercer dedo pero el Lab con el cuarto? Si fueran lo mismo, el Lab tocado con el cuarto dedo debería dar también la tercera sobre Mi, y este Lab debería tener el mismo efecto que el Sol#, la tercera mayor pura sobre Mi; simplemente Pruébalo y, a menos que seas sordo, no querrás volver a oírlo de nuevo. Aparentemente aquí se podría objetar que se debería tocar temperado en un violín o en un instrumento de viento como se hace en el piano; pero quiero resaltar que es muy diferente el temperar un instrumento cuando se tiene tiempo para hacerlo, y cuando cada nota puede ser fijada individualmente en dicho temperamento – de manera que cada vez que se va a usar se encuentre en idéntica situación que cuando fue afinada – de lo que sucede en un instrumento que se debe temperar mientras se toca [como la flauta]. Y no creo que se pueda encontrar a nadie que sea capaz de temperar un instrumento al momento, mientras toca, como en un piano se puede hacer a placer, comparando cada intervalo ¡Qué sucedería si muchos tuviesen que tocar juntos con dicho tipo de temperamento! Quien esté habituado a escuchar puro, intentará tocar todos los intervalos correctamente respecto a una tonalidad dada; por tanto, un intérprete así nunca podrá tocar totalmente afinado respecto a un instrumento de teclado. Lo que he dicho aquí respecto al Sol# y el Lab, vale también para el Sib y el La#, el Do# y el Reb, el Fa# y el Solb, etc. Ahora se podrá entender por qué está ahí la llave de Re# y lo necesaria que es para tocar bien. En la tabla de digitaciones se muestran las posiciones adecuadas, aunque posteriormente aparecerá más sobre su uso concreto.

10

El La en la primera octava se toca sin la llave porque resulta más claro que con ella. Si se prueba y se mantiene un La' largo con una embocadura buena y precisa mientras que alternativamente se abre y se cierra la llave de Mib, se escuchará claramente que cuando la llave está cerrada, el sonido es más claro y potente. Pero si no se tiene un sonido claro y preciso, la llave no provocará ninguna diferencia. En la segunda octava, la llave tampoco se usa; pero si ya está pulsada por haberla usado en las notas precedentes, el dedo se puede dejar ahí para el La''. Es indiferente si está ahí o no.

11

El La#'' es de nuevo una de las notas débiles y mates que, si se quiere que sea utilizable, se debe soplar muy débilmente incluso con esta digitación puesto que, fácilmente, queda demasiado alta; se puede comprobar su afinación [cotejándola] como tercera mayor de Fa#'. Sería una gran equivocación considerarla idéntica al Sib'; caeríamos en el mismo error que con el Sol#'' y el Lab'. Por tanto, no es válida ni la posición 1346 ni la posición indicada para el

Sib', sino que se debería aplicar la que se muestra en la tabla de digitaciones.

En la segunda octava, la flauta se debe afinar de tal manera que la posición 13 se use siempre para La# y nunca, o al menos muy raramente, para el Sib. Pero si se quisiera utilizar esta posición para que sonara Sib'' y que funcionara, la posición habitual de Sib'', 124567, se tendría que afinar de tal manera que pudiera ser utilizada para producir un La#''. Esto es difícil, puesto que el Mib, del que depende totalmente esta posición, quedará demasiado bajo como resultado de esta afinación⁴¹. Como sólo hay estas dos opciones, es mejor ser fiel a la primera, porque de otro modo, no tendríamos ningún La# en esta octava, ni siquiera temperado. Este error será más evidente cuando el Sib'' ha de producir la tercera mayor de Fa#'' que, incluso en las mejores flautas, siempre está un poco bajo. Por tanto, este intervalo quedará demasiado grande, lo que producirá un pésimo efecto en el oído, sobre todo en aquel que está bien educado. Desde luego que es difícil para los constructores y afinadores de este instrumento conseguir que este La#'' sea útil para que el Si no quede demasiado bajo porque su afinación depende enteramente de la de este. Por supuesto que este tipo de cosas pasan totalmente inadvertidas para los constructores normales y corrientes de flautas.

12

Hay dos maneras de digitar el Sib en la octava grave; pero la posición 1346 es un poco alta y solamente es utilizable en los pasajes en los que el Fa está inmediatamente antes o después; por tanto, en los demás casos, es mejor utilizar la posición de Sib' 1345 porque está mejor afinada. Quantz tiene todavía una tercera opción para el Sib, con 13; yo la uso muchísimo, pero hay que tener mucho cuidado para que suene afinado, dado que por naturaleza está demasiado alto: esta es la razón por la cual no la he insertado en la tabla de digitaciones. Se puede usar, pues, si uno es capaz de corregirla con la embocadura, no de otro modo; si no, es mejor utilizar la más adecuada de las dos indicadas ya que con ambas se puede hacer todo, aunque al principio no lo parezca. Debido a que el Sib es también una de las notas mates y débiles, se debe ser muy cuidadoso y no echar demasiado aire para que no quede demasiado alta. Por ello, se debería tocar sólo con una cantidad moderada de aire, porque soplando más no conseguiremos que suene más clara, sino más alta. En la segunda octava normalmente se utiliza la posición 13 aunque esta no es propiamente Sib'' sino, como ya se ha dicho, La#''. Por tanto, prescribo firmemente la digitación del Sib'' como la manera de poder asentar también la

⁴¹ Tromlitz asume que el Sib se puede bajar haciendo el agujero bajo la llave de Mib más pequeño, lo cual afecta al Mib en las tres octavas, así como al Do'', Do#'', Re'', Mi''' y Fa''' y en menor medida al Fa#'' y Fa#'''. En la práctica las digitaciones se pueden intercambiar: Tromlitz lo hace en *Über die Flöten*, véanse Capítulo Quinto, párrafo 13 y Capítulo Cuarto, párrafo 4 (Powell, *The Virtuoso*).

del La[#]'''. El Sib que aparece en mi tabla de digitaciones se usa en contadas ocasiones, excepto en ciertos pasajes donde la otra resulta difícil. Pero si este Sib se va a usar sólo en ciertos pasajes y la digitación normal va a ser la otra, con 13, no tendremos – como ya se ha dicho – un La[#] en esta octava. Sin embargo, he visto flautas hechas por ciertos constructores de instrumentos donde ambas posiciones para el Sib'' eran demasiado bajas, con lo que esta nota estaba totalmente ausente, aunque [dichas posiciones] se utilizaban para tal fin. Obviamente, esto no puede crear más que un mal efecto. Quantz llama a la posición que yo determino como Sib'' una posición alternativa del Sib''⁴²; no puedo ver el porqué, ya que no tenemos otra digitación para el Sib'', puesto que 13 es La[#]'''. Con lo cual, a mi no me parece una posición alternativa sino normal y natural.

13

El Si – considerado como la tercera mayor de Sol – está, como otras terceras mayores, temperada de manera diferente en la flauta que en el piano, donde la tercera mayor es siempre un poco grande, mientras que en la flauta debe tender un poco hacia abajo, aunque no demasiado, para que pueda funcionar como quinta de Mi sin quedar demasiado bajo. Cuando esto no se tiene en cuenta, el La[#] de la segunda octava no será útil. La llave de Mib se usa en ambas octavas, aunque más como una ayuda para la sujeción de la flauta o porque se mantiene abierta tras haberla utilizado justo antes. Al no producirse ninguna diferencia ni en el sonido ni en la afinación, se puede usar o no indistintamente. Las pequeñas deficiencias que pueda tener la afinación del Si se rectifican con la embocadura. En lo que respecta a la digitación no hay nada más que reseñar aquí.

14

El Si[#] toma su nombre del Si cuando se le escribe delante un sostenido, y se encuentra entre Si y Do. Es la tercera mayor de Sol[#], y en relación a él debe ser afinado. Debido a que Do es la tercera mayor de Lab, no puede ser utilizado en sustitución de Si[#] como tercera mayor de Sol[#] porque como Lab es más agudo que Sol[#], el Do (que es la tercera mayor de Lab) consecuentemente quedaría demasiado alto para operar como tercera de Sol[#]. En la segunda octava se digita de modo diferente, pero como queda un poco bajo, hay que girar hacia afuera el orificio de la embocadura tanto como sea necesario. Si hay una llave de Re[#] en la flauta no son necesarios tales artificios sino que digitaríamos 13468 que suena mejor y más afinado; es más cómodo y fácil de usar en sucesiones como Sol[#]'', La[#]'', Si[#]'', Do[#]''' haciendo el primero con 12468

⁴² Quantz, *Versuch*, Capítulo Tercero, párrafo 6.

como en la tabla de digitaciones; usando el 8 para el La^{##}, y también para el Si^{##}, mientras que para el Do^{'''} simplemente levantaríamos el primer dedo. De este modo, la sucesión de estas posiciones es muy fácil. Si no tuviéramos llave de Re[#] en la flauta, sigue lo que indica la tabla de digitaciones y ajústalo de acuerdo a las notas que le anteceden o le siguen.

15

Do^{''} con bemol o Dob^{''} forma la tercera menor de Lab, o la quinta justa de Fab; siguiendo la digitación que aparece en la tabla es un poco mate pero afinado y con un sonido bastante homogéneo con relación a las notas que le circundan. Si se toca según lo que dice Quantz⁴³ es demasiado bajo y ulula si uno trata de subir la afinación con el aire; además, no es homogénea con las notas que le suceden, por lo que no produce un buen efecto. En la segunda octava está más afinada si se toca con 1457 en lugar de con 14567.

16

Do^{''} es una nota mate y se suele hacer solamente de la manera aquí descrita⁴⁴. Pero como aparece continuamente y las notas adyacentes son claras y potentes, mantiene mal la comparación y ofrece una pésima impresión, en especial cuando son notas largas. Se puede hacer más brillante digitándola como el Do^{'''}, con 24567; de este modo es más clara, pero también más alta por lo que es necesario bajarla, y por consiguiente afinarla, girando la flauta hacia dentro. También se puede hacer de la siguiente manera: 23567, aunque es demasiado alta y poco más clara, con el agravante de que el sonido no es tan bello como el de la [posición] anterior. Uno debería escoger una de ellas e intentar habituarse de manera que la pueda tocar siempre con seguridad, afinada y brillante. No soy partidario de tener muchas posiciones para una nota porque ninguna es exactamente igual al resto, siempre es un poco más alta o más baja, y cada cual requiere su propio tratamiento individualizado: no crean más que confusión y ninguna certeza. La excusa de adoptarlas sólo en algunos pasajes por comodidad no puede ser aceptada, puesto que únicamente se deberían usar aquellas que son *aplicables*, y no el resto; y el compositor, que debe conocer la naturaleza intrínseca del instrumento, debe estar en disposición de crear pasajes adecuados y fáciles de hacer que, al mismo tiempo, sean *brillantes*. En la segunda octava hay tres posiciones para hacer el Do^{'''}. Quantz tiene una con 246, pero es demasiado baja y no suena fácilmente⁴⁵. De las que se

⁴³ Quantz, *Versuch*, Tabla de digitaciones, misma posición que Si becuadro.

⁴⁴ Véase Tabla de digitaciones al final del tratado.

⁴⁵ Quantz, *Versuch*, Tabla de digitaciones.

muestran aquí, mi preferida es la que se digita 13467, y con ella el pasaje de Quantz en d):



resulta mucho más fácil y claro que con la [posición] 246 que él indica. Además, el pasaje en e):



se puede realizar tan fácilmente y mucho más afinado con el primer Do''' que con el segundo, que siempre está un poco alto. Para el resto de casos [en los que aparezca el Do'''] se puede elegir la primera posición como la habitual.

17

El Do#'' debería tocarse siempre sin ningún dedo, pero como es habitual que alguno de los dedos de la mano derecha ya estén abajo por haberlos utilizado en las notas precedentes, todavía se mantienen ahí, y en ciertos casos incluso es necesario que permanezcan en esa posición, la digitación adecuada rara vez aparece. Ya que con este Do#'' todos los dedos podrían permanecer abajo, uno debería percatarse de cuáles son las notas que están antes o después porque esto determinará el número de dedos que se usarán en dicho Do#'', bien sean necesarios uno, dos o los tres. Para que esto sea más comprensible, daré algunos ejemplos; ver f):



Por el hecho de que los dedos de la mano derecha queden descansando [sobre la flauta] este Do#'' siempre quedará un poco bajo, error que deberemos corregir con la embocadura. En el primer ejemplo, el dedo que toca el Fa#'' se mantiene abajo para el Do#''; en el segundo, los tres dedos de la mano derecha que se han utilizado para el Re'' permanecen abajo; lo mismo ocurre con aquellos utilizados de Mi'' a Do#''. En el tercero, de nuevo los de Mi'', y en el

quinto, los de Mi' y Mi'''. En el sexto ejemplo el Do#'' aparece sin dedos como en la tabla de digitaciones; en el séptimo y el octavo, de nuevo lo mismo. Aquellos que al tocar no cubren el agujero de la embocadura – o sólo lo hacen un poco – caen en el error opuesto: están altos. Es imposible producir un sonido bueno, estable y puro con una abertura tan grande, y la flauta mejor afinada resultará totalmente fuera de sitio con una embocadura tan mala e inadecuada. Véase el capítulo sobre la embocadura. El Do#''' de la tercera octava está demasiado alto en todas las flautas comunes y con la digitación habitual; casi es un Reb''', pero no del todo; no es ni un Reb''' ni un Do#'''. Aunque esté situado justamente entre el Reb y el Do#, este siempre causará un mal efecto en la flauta, especialmente en [la tonalidad de] La M y similares. En mis flautas, el Do#''' está afinado en cualquier situación si se utiliza la digitación que aparece en la tabla, con 23467; y si colocamos 2347, es un buen Reb''' que – si la flauta está bien afinada – nunca podrá ser un Do#'''. La segunda posición, en la que todos los agujeros permanecen abiertos, no sirve de mucho aunque aparece en esta tabla de digitaciones; el sonido es duro y estridente. Nunca la utilizo y se puede ignorar sin ninguna desventaja.

Los pasajes indicados por Quantz son igual de fáciles y mejor afinados con el Do#''' con 23467, si los prejuicios no lo impiden.

18

El Reb'' digitado como Do#'' está siempre demasiado bajo; al retirar el cuarto dedo se puede subir un poco, pero no lo suficiente y, por tanto, la deficiencia se debe compensar con la embocadura; debe formar una segunda mayor con Mib'' y una quinta justa con Solb''. Los constructores de instrumentos no saben nada sobre esto, y esta es la razón por la que en tales flautas la mayoría de las veces el Do#'' está demasiado bajo, lo que hace que el Reb'' sea inutilizable. En el trino de Mib'', el Reb'' aparece como Do#'' ya que la mano derecha permanece abajo, con el resultado de que queda demasiado bajo haciendo el paso Mib''- Reb'' demasiado grande y de aquí que el trino suene tan mal; hablaremos de ello en el momento oportuno. En la segunda octava el Reb''', digitado según la tabla, está afinado en mis flautas (que siempre están saliendo a colación) y forma una segunda mayor pura con el Mib''' y una quinta justa con el Solb''.

19

El Re''' se puede hacer de dos formas según este sistema de digitación; la primera es la buena, la segunda no, [produce un sonido] estridente y duro; pero como alguno puede ya estar habituado a ella y la usa, la he reflejado aquí también. Nunca la utilizo. Los pasajes en los que Quantz recomienda [esta

segunda forma] no tienen nada que ver con la flauta⁴⁶ y, por tanto, su uso queda invalidado en sí mismo. Sin embargo, si se diera el caso de que un pasaje así apareciera – y que sólo alguien que no conozca el instrumento ha podido escribir – entonces esta digitación, así como la otra dada por Quantz: 2346, se podría utilizar. Nada se puede alterar por medio de la digitación aquí, si un Re''' está desafinado o bien es porque la flauta no está afinada correctamente o porque el corcho no está en el lugar que debiera. De hecho se puede ajustar la nota desplazando un poco el corcho, pero si la verdadera razón de su impureza no fuese el corcho, con este movimiento no sólo se deteriora el sonido, sino también las proporciones correctas de la flauta. Es muy inadecuado y un gran error en este caso hacer uso del corcho con tornillo. El corcho, una vez que está bien ubicado (porque sólo puede haber un lugar correcto respecto a las proporciones del conjunto) no se puede mover en absoluto con el mismo cuerpo central si no queremos que el sonido y la pureza de la afinación queden totalmente arruinados. Pocos constructores de instrumentos saben algo acerca del uso correcto del corcho con tornillo y de la razón por la que está ahí; pero lo siguen haciendo de todos modos ¿Qué tipo de bellas y correctas proporciones tendrán tales flautas cuando no saben para qué están ahí el corcho atornillado ni el registro ni cómo se deberían usar? Apenas ven algo, tratan de imitarlo, tanto si le va a sus flautas como si no; y creen que porque la apariencia exterior es similar a la de la flauta imitada ya han dado en el clavo, aunque cuando se examina con detenimiento se observa que han perdido el meollo de la cuestión. Si algún día escribo sobre la construcción de flautas, aclararé todo de manera pertinente.

20

El resto de notas agudas no admiten ninguna desviación de la tabla de digitaciones, todas salen bien excepto el Fa''' que es un poco difícil de atacar y que se puede digitar de dos formas; aunque la segunda es un poco alta, suena más fácil que la primera. El ataque de la primera se puede facilitar tocando antes el Mi''' y ligándolo rápidamente al Fa'''. Con una flauta que tenga las llaves de Sol# y Sib suena muy bien y se obtiene muy fácilmente, con claridad y afinado. Aunque es raro que aparezca un Sib''' lo he incluido en la tabla de digitaciones, pero al Do'''' lo he excluido ya que no se utiliza nunca. Con estas notas agudas, simplemente sigue la tabla de digitaciones; nada se puede cambiar con la embocadura: de la manera en que la nota está puesta en la flauta, así sale hacia fuera. De lo que se ha dicho anteriormente resulta claro cuán necesaria es una tabla de digitaciones adaptada a una flauta bien afinada y, además, cuánto depende del control de la embocadura, que debe ser

⁴⁶ Quantz, Versuch, Tabla II, números 1e y f. Las figuraciones en cuestión son pasajes “violínísticos” con saltos continuos.

determinado por un oído musicalmente disciplinado si se quiere llegar a tocar afinado. Y, por último, se comprende qué difícil resulta llegar a ser un flautista excelente.

21

Nos queda ahora hablar de la llave de Mib y de Re# y de su empleo. Ya he reseñado frecuentemente que el uso correcto de dichas llaves es una cuestión de gran importancia. Ahora quisiera tratar de aclarar este concepto y de probar la necesidad de la existencia de la llave de Re#. Quantz fue el inventor de esta llave que tiene su razón de ser en la armonía. Debido a que el Re# deriva del Re y el Mib del Mi, no pueden ser ambos la misma cosa, ni se pueden intercambiar. Se diferencian en una coma, como todo semitono grande de semitono pequeño: el semitono grande tiene cinco comas y el pequeño cuatro; el semitono pequeño nace de elevar una nota del mismo nombre por medio del sostenido, o de bajarla por medio del bemol; ver g):

g)



El semitono grande realiza un paso de la línea al espacio o viceversa. Ver h):



Confrontados ambos aparecen como en i):



Lo que vale para estos, vale para todos los demás del mismo tipo. De aquí se puede ver que son dos notas diferentes entre sí y que no son permutables. Por ello no se puede tomar Mib por Re#; Reb por Do#; Solb por Fa#; Sib por La#; Lab por Sol# o viceversa, o la armonía y la melodía devendrán en una progresión falsa e incorrecta y no se podrá jamás tocar afinado. En el

teclado, en efecto, no hay más que una sola tecla para estas dos notas, por lo que no es capaz de ejecutar esta distinción, así que cada uno se las debe arreglar como mejor pueda. Sin embargo, los cantantes y los instrumentistas de viento y de cuerda tienen la ventaja de poder observar esto de manera más exacta.

Por otro lado, el teclado tiene – respecto a la facilidad de afinación – una ventaja respecto a los instrumentos de viento, porque cada nota tiene su propia cuerda que uno puede afinar como quiera. Los instrumentos de viento, y la flauta en particular, se deben afinar de la mejor manera posible, puesto que sólo tiene siete agujeros que se deben emplear de tal manera que sean útiles en cada una de las tonalidades y permitir a aquellos que tienen buen oído tocar afinado en todas ellas.

22

Un sistema de afinación de este tipo es mucho más complicado que el de un teclado y, sin embargo, es posible en este instrumento, en cualquiera de sus tres formas⁴⁷, afinar de manera más perfecta que en el teclado, en el cual ningún intervalo – excepto la octava – es puro, por lo que no podrá adaptarse a un buen flautista que observe escrupulosamente lo que se ha dicho anteriormente, o a un buen violinista que toque afinado. Un buen violinista observa con precisión la diferencia entre un semitono grande y uno pequeño; si, por ejemplo, toca Sol#’ en la segunda cuerda con el tercer dedo y Lab’ con el cuarto; Do#’ en la tercera cuerda con el segundo dedo, y Reb’’ con el tercero; Re#’’ con el tercero y Mib [’] con el cuarto; etc. Si se pudiese tomar uno en lugar del otro, entonces Lab podría ser usado como la tercera mayor de Mi como [si fuera] Sol#; Reb igual que Do# como tercera mayor de La; y bien Mib o Re# como tercera mayor de Si, etc.; simplemente inténtalo y escucharás la diferencia. Por tanto repito una vez más que es un gran error el tomar una nota en lugar de la otra por simple comodidad; y quien lo hace, jamás podrá tocar afinado. Por ello es necesaria una tabla de digitaciones fija para una flauta bien afinada; y los compositores deben entender que no se debe escribir aquello que no es posible hacer, porque yo mantengo que siempre es mejor no hacer nada en absoluto que hacerlo a expensas de [nuestros] oídos.

23

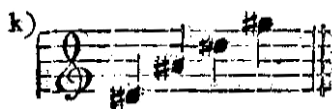
Permítaseme decir todavía alguna cosa respecto a la afinación de los instrumentos de teclado ¿No resulta llamativo que la cuerda y los vientos en una Sinfonía en Mib, o en cualquier otra tonalidad alterada con un sostenido o un bemol, estén totalmente desafinados con el *clavecín* – en especial hacia el

⁴⁷ Es decir, sin registro del pie ni corcho con tornillo, con ambos y varios cuerpos de recambio y/o con todo lo anterior junto a las llaves de Re#, Mib, Sol#, Sib y Fa (largo y corto).

final – y acaben mucho más altos que él aunque al principio se afinaran lo mejor posible? La causa reside en lo que se ha dicho anteriormente y a ello se suma la afinación pura de las cuerdas del violín, que no es posible realizar sobre un teclado. Ciertamente a uno le gustaría que los violines pudiesen afinar como el piano; pero es pretender algo que no es aplicable en modo alguno, porque el buen músico, aunque este tipo de afinación fuese factible, querrá siempre seguir su buen oído, cosa imposible por la impureza de las quintas: digitalaría todos los intervalos puros perfectamente, pero las cuerdas al aire no le corresponderían ¿Y no será esto un mal aún peor que el primero? Si, por el contrario, no quisiese utilizar las cuerdas al aire mal afinadas en absoluto sino digitar todas las notas – gracias a la guía de su buen oído – como si las cuerdas estuviesen bien afinadas desde el inicio, entonces se mantendría el primer error, es decir, que no podría afinar con el piano. Supongo que uno se podría acercar más a afinar con el teclado si se temperasen las quintas del violín, pero tengo mis dudas de que una orquesta entera pudiera afinar con el mismo temperamento. Y si lo hiciera, ¿serían capaces de mantener dicha afinación temperada durante algún tiempo? ¡Ciertamente, no! Pero, ¿qué ley establece que, por adaptarse a un instrumento imperfectamente afinado – en beneficio de la afinación del conjunto – se deba destrozar este [o la pieza] entera? ¿Se debería entonces incluir dicho instrumento? Aunque en las óperas es difícil eludirlo, se debe permitir a los violines afinar puro para que el problema no se haga demasiado grande e intolerable. Por lo tanto, la propuesta de darle a los violines una afinación temperada queda eliminada por se y no se puede realizar en modo alguno si no queremos arruinar toda la música. Por ello creo que, si se quiere un conjunto formado por hombres buenos y hábiles que toquen afinados, es mejor excluir el *clavecín* por completo. Una costumbre firmemente establecida no debe justificar una mala práctica. Perdóneseme esta digresión; lo he escrito por aquellos ignorantes que aseveran que el violín se debe afinar según el temperamento del teclado. Volvamos ahora a la flauta.

24

Re# es la tercera mayor pura de Si, y este es el verdadero motivo de esta invención, ya que la otra llave, afinada para producir un perfecto Mib, no puede ser usada como Re#. Quantz, el inventor de esta llave, cita cuatro notas en las que debería ser utilizada; ver k):



Pero es justamente esta indicación la culpable de que se tema esta llave y no se quiera emplear, porque se cree que se debe saltar de una llave a otra

mientras se está tocando, y esto entraña gran dificultad. Si fuese realmente así, tal suposición estaría justificada; pero me gustaría decir aquí que el uso de dicha llave es más fácil de lo que se piensa y que ofrece muchas más ventajas que las de su uso exclusivo en las citadas cuatro notas. Yo mantengo lo siguiente: *cuando el Re# es una nota esencial en la tonalidad en la que se está tocando, es decir, si pertenece a la escala como un intervalo natural, entonces se debería usar esta llave no sólo para el Re#, sino también para todas las notas pertenecientes a dicha escala que de otro modo se habrían tocado con la llave de Mib. Por tanto, no es necesario saltar de una llave a otra mientras el Re# permanezca como una nota esencial. Pero si el Re# se convierte en Re natural, entonces se abandona la llave de Re# y se empieza a utilizar la de Mib en la forma habitual; todo esto se puede hacer muy cómodamente como se explicará más adelante.*

25

Esta es la primera regla para la utilización de la llave de Re#. Sin embargo, también la utilizo con éxito de otro modo: *en una tonalidad en la que, además del Re#, el Sol# es una nota esencial (como por ejemplo Mi Mayor) sigo usando la llave de Re# para todas las notas, incluso aunque el Re# se convierta en Re natural, siempre y cuando el Sol# siga perteneciendo a la tonalidad y, por tanto, sea una nota esencial de la misma. Pero en el momento en que el Sol# pase a ser Sol natural, se deja esta llave y en la primera oportunidad se cambia por la llave pequeña o de Mib. Si uno tiene una flauta bien afinada, pronto se convencerá de la utilidad de esta práctica. Y aunque sólo sea el Sol# una nota esencial en la tonalidad (y no el Re#) se debería usar continuamente esta llave en tanto en cuanto el Sol# siga presente. Un ejemplo aclarará esto; ver l) y m):*





Aquí [en l)] se usa la llave grande o de Re# para los dos primeros compases y, como a partir de + no hay Re#, en los dos últimos compases se toma la llave pequeña o de Mib. En el ejemplo m) la llave de Re# debería cambiarse por la de Mib en + porque el Re# se convierte en Re natural pero como en la siguiente frase el Sol# es una nota esencial, entonces se debe utilizar la llave [de Re#] hasta el final.

26

A la llave de Re# también se le puede sacar provecho si se utiliza tanto en la escala de Si Mayor como en la de Si menor, particularmente en su acorde de dominante, Fa#'', La#'', Do#'''. Este Do#''', aunque lo afino más grave en mis flautas que en las comunes, sigue quedando demasiado alto en esta tonalidad si se toca con la llave de Mib; pero si se toca con la llave de Re# está afinado, y, consecuentemente, el acorde Fa#'', La#'', Do#''', que está tremendamente desafinado en esta tonalidad si se digita de la manera corriente. El pasaje bajo la n) se toca, pues, hasta el final, con la llave de Re#; ver n):



Quisiera dar algún ejemplo más para que quede claro donde la llave de Re# es esencial y donde no y cómo cambiar a la llave de Mib de la manera más conveniente. Primero considérese el ejemplo o):



El Re# marcado con un 2 parece no ser esencial considerando la armonía correspondiente, pero sí lo es en la progresión que es armónicamente correcta. Si esta parte fuese sustituida por la que está en 3, el Re#'' dejaría de ser nota fundamental y se podría tocar con la llave de Mib. Pero como en la progresión aparece como segunda de Do#'', que debería ser pura y no puede serlo si tomamos este Re#'' con la llave de Mib, este Re# [en 2] se convierte en esencial y debe ser tocado con la llave de Re#. Como para las notas precedentes no es necesaria ninguna llave, la llave de Re# se puede usar cómodamente desde el Si debajo de 1 y ser mantenida hasta el final. Así este pasaje se puede tocar afinado sin mayor dificultad; su aplicación a pasajes similares será igual de fácil.

27

Cuando la llave de Re# debe entrar en juego, conviene tocarla en la primera buena ocasión que se nos presente unas pocas notas antes de que llegue el Re#, y mantenerla durante alguna nota hasta que encontremos otra oportunidad idónea para volver a la llave de Mib. De este modo se evita el saltar de una llave a otra como se puede apreciar con claridad en el ejemplo p):



Aquí no se debería esperar hasta el Re#, sino que se debería pulsar la llave de Re# ya desde el comienzo del La'', aunque este no necesita ninguna llave, porque es mejor – en favor del Re# posterior – hacerlo desde ese momento y mantenerla [pulsada] hasta el Sol'' bajo el 4; este se hace sin llave para que luego sea más fácil el retorno a la llave de Mib. De hecho se podría mantener

para el resto pero uno tendría que intentar producir el Mi''' y el Do''' un poco altos, ya que si se hacen con dicha llave resultarán demasiado bajos. Pero al soltar [la llave de Re#] en el lugar sugerido se puede pasar fácilmente a la llave de Mib y no retomarla hasta el siguiente Re# en 5 y, después, mantenerla pulsada o no según las circunstancias.

28

Cuando ni el Re# ni el Sol# son notas esenciales, sino simplemente de paso, se debe usar siempre la llave de Mib; ver ejemplos s) y t)



El primer Re# en 6 es una nota de paso, con lo cual se debe digitar con la llave de Mib; como las notas principales en este pasaje son Si y Re, las notas que están entre ellas son de paso. El segundo Re# en 7 ciertamente no es una nota esencial, con lo que se podría tocar con la llave de Mib; pero al seguirle el Sol#'' que sí es nota principal porque pertenece a la armonía (aunque sólo como primera inversión) como en u),



entonces utilizamos la llave de Re# para estar preparados y no tener que saltar de una llave a la otra.

29

En los casos en los que el piano toca la melodía al unísono con la flauta y aparece el Re# como nota de paso, se debe de hacer este con la llave de Re# porque con la llave de Mib el Re# quedaría muy alto en relación al Re# del teclado, que a menudo está temperado demasiado bajo. Incluso si este Re# puro quedara un poco bajo respecto al del teclado se puede subir fácilmente abriendo

un poco la flauta o reforzando ligeramente el soplido, sobre todo cuando son notas largas y hay tiempo suficiente. Sutilezas de este tipo ocurren a menudo en este instrumento, y son las que hacen que sea tan difícil tocar bien la flauta. De hecho, este instrumento tiene unas dificultades que no se encuentran tan habitualmente en otros y que sólo aquel que lo estudie aplicadamente podrá comprender, porque no todos los flautistas estudian su instrumento con plena dedicación. --- Ahora quisiera presentar un pasaje más de una sonata y con ello será suficiente; ver w):



Aquí se debe pulsar la llave de Re# en el Fa# en 8 y mantenerla hasta el 9. Por supuesto que el Do''' en 9 se debería tomar con la llave de Mib, pero a consecuencia del Re# que está a continuación es necesario mantener pulsada [la llave de Re#] y tratar de subir un poco el Do'''. En el 10 el Sol# es esencial y, para evitar el estar saltando de una llave a la otra – lo cual siempre es perjudicial para una buena ejecución – el Do''' debería tomarse con la llave de Re#, tratándolo del mismo modo recientemente descrito, y manteniéndolo hasta el 11.

30

Espero que a través de estos pocos ejemplos se pueda comprender cómo se deben emplear las llaves de Mib y de Re#. En mi opinión sería redundante añadir más ejemplos; no harían más que engrosar este trabajo sin necesidad e intimidarían a los alumnos que no son demasiado pacientes. Por lo tanto, dejémoslo así. Aunque no creo haber cubierto aquí todos los detalles relativos a las digitaciones, sí que creo haber dicho todo lo necesario que pueda servir de ayuda al estudiante. Quantz hace una observación que, en beneficio de los aprendices, no se debe pasar por alto. Dice en el Capítulo III, párrafo *12*, sobre digitación: “Debido a que el sistema de digitación en la flauta es muy similar al del oboe, mucha gente cree que aquel que ya toca el oboe se puede enseñar a sí mismo a tocar la flauta: esta es la causa de muchas posiciones erróneas y de tipos de embocadura inadecuados. Como cualquiera puede apreciar fácilmente, ambos instrumentos tienen características muy diferentes entre sí, por lo que no se debe uno dejar llevar por el equívoco citado”.



CAPÍTULO CUARTO

Sobre las notas y silencios, sus valores y clasificación, y otros signos musicales

1

Debido a que este método va dirigido principalmente a aquellos que están en sus inicios, y en aras de la coherencia, no se puede pasar por alto el presente capítulo, aunque para muchos su contenido pueda parecer innecesario. Especialmente desde que he tenido que ser bastante minucioso para explicar a los principiantes los rudimentos de la música, y aunque ya otros autores hubieran escrito largo y tendido sobre la materia.

2

Es bien conocido por todos que las notas son signos mediante los cuales el compositor nos indica los sonidos para sus melodías y sus armonías. Estos signos o notas se colocan sobre cinco líneas horizontales según sean más agudas o más graves. Cuando la melodía lo requiere, encima y debajo de las cinco líneas, se pueden añadir aún más. Para dar el significado correcto a las notas situadas en ellas, se coloca una clave al principio de las mismas según la cual las notas son nombradas.

3

Hay tres tipos de claves, la de Sol', ver 12), la de Do', ver 13) y la de Fa, ver 14):



La de Sol' es la que habitualmente se utiliza en la flauta, el oboe y el violín, y la línea sobre la que está situada se llama Sol; de acuerdo a esta clave, las líneas y espacios entre ellas se denominan usando las siguientes letras⁴⁸: La, Si, Do, Re, Mi, Fa y Sol de la siguiente manera; ver 15):

⁴⁸ En alemán las notas musicales se nombran por medio de letras mayúsculas: A (La), B (Sib), H (Si), C (Do), D (Re), E (Mi), F (Fa) y G (Sol).

15)

— sol —
— mi —
— do —
— la —

re fa
mi sol
re do
si la
sol si
mi sol
re fa
la
fa
re
si
sol
mi
do
la
fa
re

Aquí se encuentran las líneas y espacios, y junto a ellas las líneas [adicionales] que están por encima [del pentagrama]. Según se nombren las líneas y los espacios, así se llamarán las notas que se sitúan sobre ellos; ver 16):

16)

re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do re mi fa sol la

Esta secuencia de notas viene marcada con una, dos o tres rayas para establecer la diferencia entre las octavas; ver 16) y decimos: la primera, la segunda y la tercera octava*, cada una de las cuales comenzando en Do. La segunda clave de Sol, que está abajo, sobre la primera línea, se llama clave francesa⁴⁹, pero apenas se usa ya; ver 17):

17)

sol la si do re mi fa sol etc.

⁴⁹ También llamada clave francesa de violín. Es la utilizada en la mayoría de la música para flauta travesera compuesta por los franceses de principios de siglo como J.M. Hotteterre o P.D.Philidor, por ejemplo.

La clave de Do indica las voces de cantantes, como son soprano, ver 18); contralto, ver 19) y tenor, ver 20); y la clave de Fa sirve para las notas de bajo; ver 21):



Hay otros tipos de claves, pero como no son usadas en la música *Galante* de hoy en día y son irrelevantes e inútiles para los propósitos actuales, las he obviado.

4

Hay muchos tipos de figuras, y todas ellas tienen su origen en las subdivisiones de una asumida como entera o completa⁵⁰. La figura que está debajo de a) es la que llamamos redonda y es de la que derivan las demás. Se le llama figura entera, completa o redonda; algunos la llaman compás completo, pero esta denominación no es oportuna, puesto que un compás es otra cosa. Si esta redonda se divide en dos partes resultan dos blancas, como en b). Si se divide la redonda en cuatro partes resultan las negras, como en c). Esta redonda dividida en ocho partes da las corcheas, ver d). Si se divide en partes aún más pequeñas, en dieciséis, se forman las semicorcheas, ver e). En una ulterior división obtendríamos las fusas; f). Así una nota completa [o redonda] vale dos blancas; una blanca, dos negras; una negra, dos corcheas; una corchea, dos semicorcheas y una semicorchea, dos fusas.



⁵⁰ Se refiere a la nota que por sí misma completa un compás de compasillo, es decir, la redonda.

En estas divisiones reside la medida, y nunca se estudian lo suficiente. Aquellos que no se toman las molestias de hacerlo normalmente acaban aprendiéndolo cuando el daño ya es irreparable. Las figuras que suponen la octava, dieciseisava y treintaidosava parte de la redonda [es decir, la corchea, semicorchea y fusa], también se les llama figuras con uno, dos o tres corchetes en relación al número de líneas o barras horizontales que las unen. A estos grupos de notas se les llama figuraciones⁵¹, es decir, cuando dos, tres, cuatro o más notas están unidas juntas; estas figuraciones raramente están formadas por grupos de notas con más corchetes; ver h):



5

Los silencios que aparecen en una pieza musical son tan diversos como las propias figuras ya que reciben su valor de las estas a las que sustituyen. El silencio de blanca, que sólo aparece en el compás de 4/4, lo encontramos bajo la i), es un punto alargado y grueso que reposa sobre la [tercera] línea. Para un compás completo, independientemente de cuál sea este, consiste igualmente en un punto grueso pero que cuelga de la [cuarta] línea, ver k). Un silencio de dos compases llena el espacio entre dos líneas con estos dos puntos gruesos arriba citados a la vez, ver l). El de cuatro compases comprende tres líneas, m). Un silencio de negra tiene una apariencia como la de n). El de corchea, o). El silencio de semicorchea, p) y el de fusa, q), se indican de la siguiente manera



Estos silencios tienen un valor temporal idéntico a la duración de las figuras cuyo lugar ocupan y, en donde aparezcan escritos, se debe permanecer en silencio durante la duración de las figuras que se hubieran tocado si estuvieran ahí, y de las cuales los silencios toman su denominación y su valor. Más sobre esto en la lección sobre los compases.

⁵¹ Ver Nota a la Traducción.

6

Junto a la subdivisión de las figuras y los silencios está también el puntillo que aparece después de ellos. La regla general para ellos es la siguiente: *Cuando hay un puntillo situado después de una figura, siempre tiene la mitad del valor de la nota que le precede; ver r):*



pero no, como dicen algunos: *tanto como la nota siguiente*; porque a veces hay dos o tres, otras veces ninguna, y esto confundirá al principiante. El puntillo en una blanca vale una negra, ya que este es el valor de la mitad de la blanca escrita delante de él; así, el valor total de la nota con puntillo es de tres negras; el puntillo en una negra, que está formada por dos corcheas, vale la mitad, es decir, una corchea, resultando tres corcheas en total; si es en una corchea, de nuevo la mitad, o sea, una semicorchea: tres semicorcheas en total; una semicorchea con puntillo valdrá tres fusas, etc. Sin embargo, estas figuras pequeñas (corcheas y semicorcheas con puntillo) raramente aparecen solas, sino con una o más notas pequeñas antes o después de ellas, por lo que se forman figuraciones del tipo que podemos ver en s):



Las dos primeras en r), la blanca y la negra con puntillo, frecuentemente van seguidas de una o más notas que pertenecen a ellas y que igualan en valor al puntillo; ver t):



Aunque estas también pueden aparecer solas, como veremos en la lección sobre los compases. Aquello a lo que se debe prestar especial atención en la ejecución de estas figuraciones se encontrará en el Capítulo Sexto que trata sobre la correcta articulación, reglas 7 y 8 del párrafo *10*.

7

Una figuración formada por tres notas iguales unidas entre sí se llama tresillo. Debido a que el tresillo es una figuración que aparece especialmente en las melodías y tiene su propia importancia, y que el conocimiento de todas estas figuraciones y signos es necesaria para el ritmo, hablaremos ya de ellas antes de llegar al apartado de la medida misma. Un tresillo formado por tres negras tiene el valor de una blanca; ver u); el que consiste en tres corcheas, valdrá una negra; ver v); el de tres semicorcheas vale una corchea; ver x); y el de tres fusas vale una semicorchea; ver y):



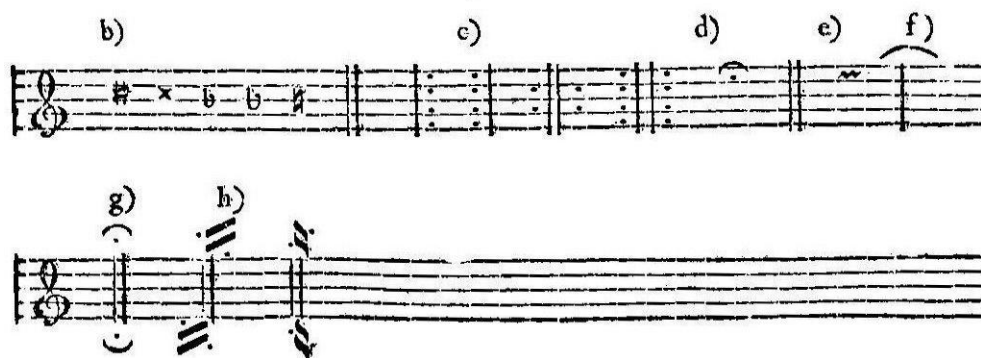
Como un tresillo está formado por tres partes iguales, estas se deben ejecutar también tan equitativamente como sea posible porque, de otro modo, el tresillo pierde su belleza. Esto ya se ha dicho en otro lugar. El tresillo ora se puede escribir de manera simple como en los ejemplos u), v), x) e y), ora con un tres encima del mismo; ver z). También es posible que aparezcan dos tresillos unidos con un 6 encima; ver a):



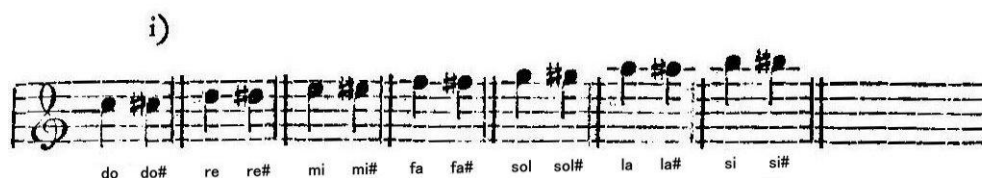
Estas figuraciones o tresillos pueden aparecer en cualquier tipo de medida, como se mostrará detalladamente en la lección de los compases.

8

En las melodías aparecen también los siguientes signos: accidentales, ver b); signos de repetición, ver c); fermatas, ver d); custos⁵², ver e); ligaduras, ver f); signos para indicar el final, ver g); signos de repetición [Dal Segno], ver h) y el signo de *Da Capo*:



La primera accidental en b), eleva medio tono la nota a la cual antecede, y la sílaba "-is" se añade al nombre de la letra de la nota⁵³; ver i):



La segunda accidental es simplemente una x, [doble sostenido], y eleva el sonido de la nota que va a continuación en un tono entero; ver k):



aquí se digita Re y se llama Do doble sostenido; un Fa con un x se digita Sol y se llama Fa doble sostenido, etc., aunque aparecen muy raramente. La tercera

⁵² "custos", proviene del latín y quiere decir literalmente guardián o mantenedor; está situado al final de cada pentagrama, o cuando hay un cambio de clave, e indica la altura de la siguiente nota en el siguiente pentagrama o clave. En el siglo XVI se le conocía también como índice o director.

⁵³ Así, en alemán, al Do# se le llama "Cis", al Re#, "Dis", etc.

accidental es un *b* y baja la nota que le sucede en medio tono, y se añade al nombre de dicha nota la sílaba “-es”⁵⁴; ver l):



Las excepciones a esto son Mi [e], La [a] y Si [h]; a la primera, cuando lleva un *b* delante no se le llama “ees” sino “es”; Lab no es “aes”, sino “as”; Si con un *b* no es “hes”, sino “b”*. Las otras siguen el patrón establecido para nombrarlas. La cuarta es un *b* grande o doble bemol y baja la nota que le sucede un tono entero; ver m):



y aquí se digitaría como La. Pero como apenas aparece escrito para este instrumento, no es necesario hablar demasiado de ella. La quinta accidental es el *b* cuadrado*, ♮, o símbolo natural; esta devuelve a la nota alterada por un # o un *b* al estado en que se encontraba antes; ver n):



Primero la nota se llama Do, después, con la alteración de un # se convierte en Do# y, después, con la alteración del becuadro, vuelve a ser Do; ver o):



La nota se llama Si, con la alteración del *b* se convierte en Sib y, después, en Si de nuevo, tras modificarla con un becuadro; y así ocurre con todas. Es decir, este signo quita un sostenido o bemol previo o, [simplemente], los invalida.

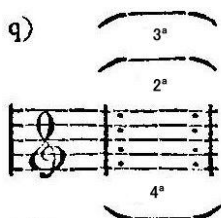
⁵⁴ Así, en alemán, al Dob se le llama “Ces”, al Reb, “Des”, etc.

9

Cuando una sección, un movimiento entero, o solamente unos compases deben ser repetidos, se usa el siguiente signo; ver p):



La repetición ha lugar en el lado en el que se encuentran los puntos; no tiene importancia que sean dos o cuatro puntos los que aparecen en la línea vertical, lo precedente sólo se repite una vez. Si se tuviera que repetir varias veces tendría que venir escrito arriba, como en q):



10

La *fermata* es un signo de parada o reposo. Aparece en el medio de una pieza: o sobre una nota, seguida de una sección; o sobre un silencio; o sobre la nota anterior a [la cadencia] final de una parte de un concierto. Si ocurre sobre una nota del primer tipo, se mantiene la nota cuanto uno desee hasta que se considere que es suficiente. Si es en una parte de concierto, el solista tiene la libertad de hacer un ornamento a voluntad como: un trino, algunas notas que armonicen con el movimiento, etc. Si está escrita sobre la nota que nos lleva a la parte final de la parte de un concierto, entonces, la nota con la *fermata* o se mantiene simplemente con un trino largo, o si el solista ha preparado una melodía compuesta por distintas figuraciones y motivos, lo que comúnmente se conoce como cadencia, se usa para finalizarlo. Si esta *fermata* se encuentra sobre una pausa, se permanece en silencio el tiempo que se considere oportuno; si está sobre todas las voces de una pieza con varias voces, todas se mantienen en silencio sin contar durante el mismo. Queda a juicio del director cuando se debe reanudar y al resto, seguirle; ver r):



11

El custos en s) es un signo que está situado al final de la línea y que muestra donde se encuentra la [primera] nota del pentagrama siguiente:



Gracias a esto, se puede saber ya al final de la línea la nota que vendrá a continuación en la siguiente para poder prepararla con tiempo. Sin embargo, es frecuente que no aparezca o que lo haga en el lugar equivocado por culpa de copistas ignorantes, lo que induce más al error que a dar la información correcta.

12

El signo de la ligadura en t) aparece cuando dos notas que están en la misma línea o en el mismo espacio, y aunque estén separadas por una barra de compás, deben ser tocadas como una *sola nota* larga; a veces la nota buena [acentuada] es la primera y otras veces es la mala:

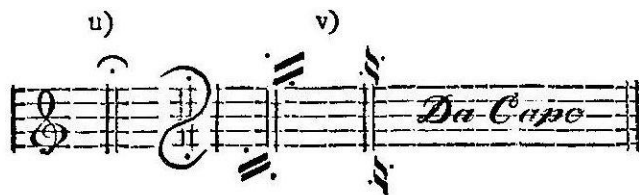


Así, cuando esta ligadura aparece por encima de varias notas, indica que estas notas o figuras deben tocarse conectadas o ligadas.

13

El signo de final, [doble barra con calderón], en u) indica el final de una pieza. No se encuentra sólo al final, sino también en el transcurso de la misma. Al final: cuando la pieza queda definitivamente cerrada; en una parte intermedia: cuando debido a un signo de *Da Capo* o *Dal Segno*, en v), a uno se le

manda comenzar la pieza de nuevo desde el principio o desde un signo previo hasta dicha doble barra, y de ahí al final.



14

Los signos para tocar fuerte y débil podrían tener su sitio aquí, pero como voy a hablar de ellos en el capítulo sobre los ornamentos esenciales, lo dejaré hasta entonces. --- Así pues, estos son los signos que pueden aparecer en una pieza de música y que deben ser observados con el mayor celo para que todo salga correctamente ejecutado. Y, teniéndolo presente, no será necesario hacer lo que algunos con los silencios, que no los respetan jamás porque creen que no sirven para nada.



CAPÍTULO QUINTO

Sobre los compases, y cómo las notas se dividen y se cuentan en ellos; el pulso en sí mismo, o la división del tiempo de acuerdo a un tempo asignado

1

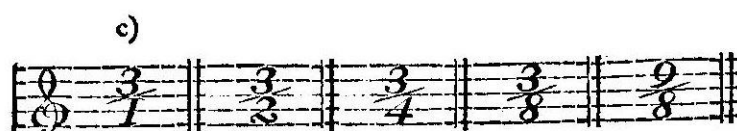
A la división correcta de las figuras y sus proporciones exactas se le llama *métrica* [o medida]; y a su devenir lento o rápido, *tempo*. Aunque es difícil dividir las notas de acuerdo a un tempo dado, aún lo es más el establecer el tempo mismo de la obra. Más sobre ello en su momento.

2

Tenemos dos tipos de métrica [o compases]: *binarios* y *ternarios*; estos a su vez pueden ser *simples* o *compuestos*. Binario es cuando el compás se puede dividir en [dos] tiempos iguales, y ternario cuando no. El *compás binario simple* tiene o bien cuatro, o bien dos negras. El compás de cuatro negras se indica situando al principio del sistema de pentagramas una C latina a la derecha de la clave, ver x); se le llama también el *compás común*, probablemente tanto como *compás simple*. Hay otro compás de cuatro negras que se indica con una C cruzada por una línea [vertical], ver y). A este compás se le llama *alla Breve* o *alla Capella*, se toca el doble de rápido que el habitual, y se divide en dos tiempos como el compás de dos negras. Se utiliza para las fugas o los movimientos fugados, pero no es muy adecuado para la música escrita en estilo Galante. Sin embargo, y debido a la ignorancia de los copistas, a menudo se encuentra uno errores en este campo, ya que le ponen una línea a la C, cuando no debería llevar ninguna, o le ponen una línea a todas las C. Para evitar este inconveniente, en mi opinión, lo mejor que puede hacer el compositor es usar el signo en z) en lugar de la C cruzada con la línea. A este se le llama compás de dos por dos y, al mismo tiempo, establece el tempo de un modo más seguro, ya que tiene el mismo movimiento que el compás de dos negras y siempre se subdivide en dos tiempos iguales. El compás de dos por cuatro, viene prefijado con dos negras, ver a). El compás *binario compuesto* puede tener seis negras, seis corcheas o doce corcheas, ver b). Los dos primeros tipos se dividen en *dos*, y el último en cuatro tiempos iguales, cada parte comprende *tres* partes. Estas partes son negras en el primero y corcheas en el resto.



Los compases ternarios son los siguientes, ver c). Los primeros cuatro son compases *simples*, pero el último tipo, el que tiene nueve negras, es compuesto, y se divide en tres tiempos, cada uno de los cuales tiene tres partes, con lo que el compás completo comprende nueve partes.



3

Para aclarar todo esto mejor al principiante, consideremos todos estos tipos de compases de modo particular. Se reconoce dónde comienza y termina un compás por las líneas verticales [o divisorias] que se encuentran entre los compases; entre una línea divisoria y la siguiente, deben aparecer siempre todos los elementos prefijados desde el comienzo; por ejemplo, en un compás de cuatro por cuatro (C) debe haber siempre *cuatro* negras entre una línea divisoria y la siguiente. Pero no se debe entender que las negras deben estar presentes como tales figuras; los valores de las figuras pueden ser cualesquiera, siempre y cuando sumen en total exactamente *cuatro* negras, ni más ni menos; ver d):



Aquí sí hay cuatro negras naturales en el primer compás, pero en los siguientes no es así; en el segundo compás hay dos negras naturales y una blanca, que vale dos negras y, de este modo, suman igualmente cuatro negras porque la blanca ocupa el mismo tiempo que habían ocupado las dos negras anteriores y, por tanto, mantiene su misma duración. El tercer compás está compuesto por corcheas, dos de las cuales van a completar una negra; se tocan de tal manera que dos corcheas ocupen siempre el valor de una negra. De aquí se puede ver que estas corcheas se deben tocar el doble de rápido que las negras si quieren entrar en el tiempo asignado a estas. El cuarto compás tiene figuras mezcladas; el primer tiempo es una negra, el segundo está compuesto por dos corcheas, que deben durar exactamente lo mismo que el primer tiempo; el tercer

y cuarto tiempos son una blanca, que se mantiene durante los dos pulsos que se ha determinado y fijado al principio. El quinto compás requiere aún una subdivisión más precisa y minuciosa; el primero y segundo tiempo están compuestos por semicorcheas, cuatro de las cuales deben valer una negra y, para formar parte de este compás, no deben durar más de una negra; deben ser tocadas exactamente en el valor de una negra en el tempo determinado y fijado, y deben ser iguales entre sí; el tercer tiempo es de nuevo una negra; pero tiene un puntillo, con lo que, según la regla dada anteriormente, tiene la mitad del valor de la figura que le precede, aquí una corchea. Con este puntillo comienza el cuarto tiempo del compás y la última corchea que es la otra mitad del cuarto tiempo, también pertenece a este. Dado que los dos últimos compases, en lo que respecta a su subdivisión, presentan una notable afinidad con los precedentes, los pasaré por alto ya que, de todos modos, tengo mucho que decir sobre este [asunto] más tarde. Solamente nos queda, pues, el último compás; en él, una redonda se divide en cuatro tiempos iguales, pero en el tempo en que los compases anteriores han sido tocados. Al comienzo de este último compás aparece una nota más pequeña, que se llama apoyatura, y que se explicará en su lugar. De momento se puede omitir para poder observar la subdivisión de las figuras de una manera más exacta.

4

Debido a que cuando ejecutamos un compás en la melodía aparecen silencios junto a las notas, aquellos deben ser observados tan minuciosamente como estas; por ello no será superfluo mostrar un ejemplo más sobre el asunto; ver e):



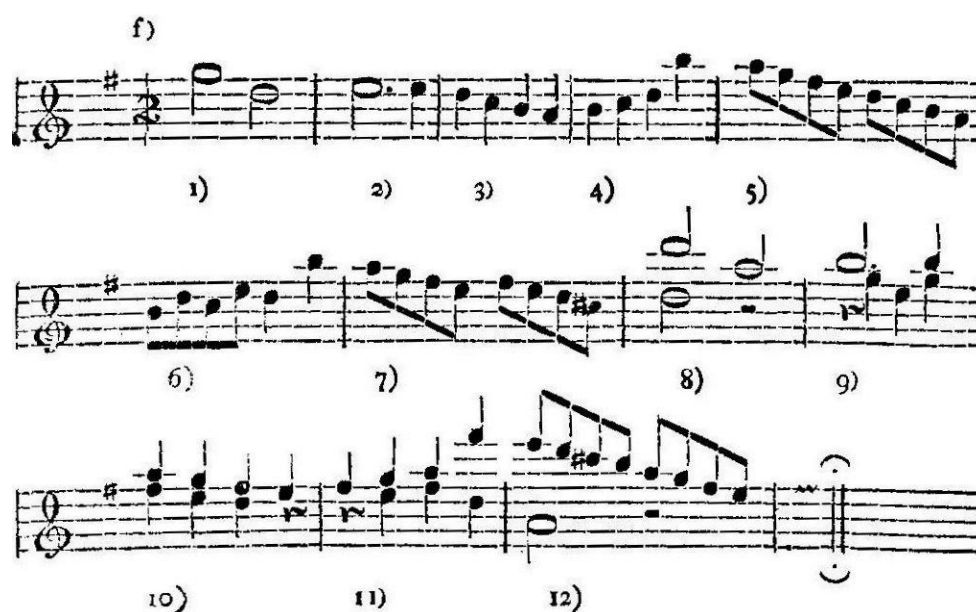
Aquí se puede ver de nuevo la división precisa de las figuras dentro de los cuatro tiempos del compás. En el primer compás hay una blanca, que se divide en dos tiempos iguales, idénticos a los de las dos negras que les suceden. En el segundo compás hay dos corcheas en el primer tiempo, una negra en el segundo, un silencio de negra en el tercero y una negra que le sigue en el cuarto; durante la pausa se debe permanecer en silencio durante el valor de una

negra. La división del tercer compás es fácil: la primera negra se mantiene durante su duración adecuada y el puntillo [sigue manteniendo el sonido] como el comienzo del segundo tiempo también, después la corchea que le sigue y que ocupa lo que queda del segundo tiempo tras el puntillo; las dos últimas negras de este compás se dividen de la misma manera que se ha obrado hasta ahora. El cuarto compás comienza simplemente con dos pulsos iguales de negra; las otras dos negras permanecen en silencio y en su lugar está un silencio de medio compás o de blanca⁵⁵; en este silencio se cuentan las dos negras calladamente, tan largas y regulares como las negras que se acaban de tocar. Las divisiones en los compases quinto y sexto son fáciles. El séptimo compás comienza con dos corcheas que comprenden el primer pulso de negra; el siguiente silencio de corchea y corchea conforman el segundo tiempo: al tocar se cuenta “dos” en el silencio y se sigue con la corchea; la tercera y cuarta negra se tratan del mismo modo. En el último compás se cuentan dos negras en la blanca y tres en el puntillo, donde se mantiene [el sonido], mientras que el cuarto tiempo queda en silencio. No se me reproche por ser demasiado reiterativo y monótono, o se considere esto superfluo. Soy perfectamente consciente de que es molesto leer esto cuando ya se sabe y se está familiarizado con ello pero, en tal caso, no hay necesidad de leerlo; escribo aquí para los principiantes, todo aquel que lleve cuarenta años dando clases, como es mi caso, sabe lo importante que es repetir constantemente las reglas que rigen la división de las figuras y de los compases; normalmente, esto es un escollo insalvable entre los aficionados que rara vez aprenden a tocar midiendo de manera correcta. Con gran frecuencia me he encontrado a mucha gente que simplemente no tiene sentido del ritmo. Por ello espero que se me perdonen tan insistentes repeticiones. Ya que está escrito para principiantes, quizá pueda ser útil para aquellos, de los que hay muchos, que se quieren dedicar a enseñar y no saben cómo hacerlo. De todo esto habrá más en la lección sobre la medida.

5

Hasta aquí se ha tratado el compás habitual de cuatro por cuatro; ahora quisiera también mostrar un ejemplo del tipo *alla Breve* o *alla Capella*, que se utiliza fundamentalmente en las fugas, ver f):

⁵⁵ Literalmente dice de dos negras.



Este compás aún es más rápido que el anterior, no se cuentan cuatro negras sino dos blancas, como en el compás de dos por cuatro se cuentan dos negras. Por ello este compás tiene sólo dos tiempos, como se puede apreciar en el primero de este ejemplo; en la primera blanca se cuenta: *uno* y en la segunda: *dos*. En el segundo compás se cuenta: *uno* en la blanca y en el puntillo: *dos*; la última negra, como la segunda mitad del segundo tiempo, viene a continuación. Las negras en el tercer compás se hacen tan rápido como las corcheas en el dos por cuatro; así se cuenta: *uno* en las dos primeras negras y en las dos últimas: *dos*; está claro que cuando entran dos notas en la cuenta de *uno*, este se cuenta siempre en la primera; así, aquí, se contaría *uno* en la primera de las dos negras; la segunda le sigue o continúa; en la tercera se contaría *dos* y la cuarta vendría a continuación. El cuarto compás es como el tercero. En el quinto aparecen corcheas, que aquí son tratadas como si fueran semicorcheas en el dos por cuatro; las cuatro primeras hacen el primer tiempo del compás y las cuatro siguientes el segundo. Los compases sexto y séptimo tienen la misma subdivisión que el cuarto y el quinto. En el octavo compás el primer tiempo es la blanca; el segundo es el silencio. Las notas que aparecen arriba pertenecen a otra voz, nosotros consideraremos siempre las que están debajo. En el noveno compás aparece primero un silencio de negra, sobre la que se cuenta: *uno*; la segunda negra, como segunda mitad del primer tiempo, viene a continuación; en la tercera negra se cuenta: *dos*; la cuarta le sigue. El resto ya ha sido explicado.

6

Ahora aún nos resta explicar el compás de dos por cuatro; únicamente examinaremos un ejemplo muy breve, dado que presenta muchas similitudes con los anteriores; ver g):



También en este tipo de compases hay solamente dos tiempos. La negra del primer compás ocupa el primero mientras que las dos corcheas que le siguen completan el segundo. En este una figuración de cuatro semicorcheas es el primer tiempo y la negra que les sigue, el segundo. Los dos siguientes compases son como los dos primeros. En el quinto compás, la figura que aparece en el primer tiempo es una corchea con puntillo, este vale una semicorchea y forma con la semicorchea que le sigue la segunda corchea, y estas dos juntas forman la primera negra o tiempo del compás; el segundo tiene un grupo que comprende una corchea y dos semicorcheas, que se tocan como dos partes iguales en el tiempo estipulado de una negra. La figuración en el sexto compás es una síncopa; las dos primeras semicorcheas hacen una corchea o media negra, y la otra mitad se toma de la siguiente negra para hacer el primer tiempo; la media negra que queda (que es una corchea) junto con la otra corchea forman otra negra, o el segundo tiempo. El resto ya ha sido explicado.

7

Debido a que el compás de seis por cuatro (6/4), que también pertenece a los binarios, aparece muy raramente en el estilo Galante de composición, y como además se subdivide en negras como los precedentes, no perderé el tiempo con él. Simplemente quisiera mencionar que el compás de 6/4 tiene dos tiempos iguales a su vez compuestos de tres partes, al igual que el de 3/4. Sin embargo, daré un ejemplo del compás de seis por ocho (6/8), ya que este aparece a menudo en las composiciones galantes. Al igual que el de 6/4, se compone de dos tiempos iguales, cada uno de las cuales está formada por tres pulsos de corchea; ver h):



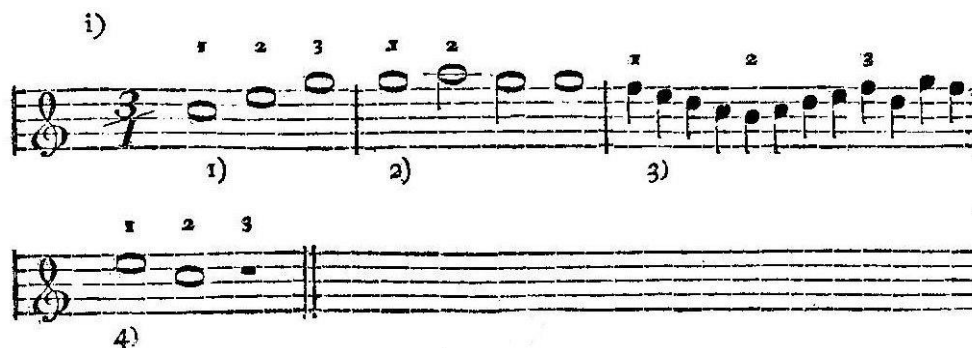
La subdivisión de los tiempos de este tipo de compás se realiza igual que en la del 3/8; con la salvedad de que en lugar de contar tres corcheas en cada uno, se han de contar seis. En este ejemplo la corchea que aparece antes de la barra de compás es una anacrusa que se cuenta con el último compás. Lo que es una anacrusa se encontrará en [la explicación del] compás de 3/4⁵⁶ con detalle. Aquí examinaremos sólo un par de compases. La primera nota del primero es una corchea que representa la primera parte; la segunda comienza con un puntillo que, junto a la siguiente semicorchea compone la segunda corchea o parte; la tercera, cuarta, quinta y sexta son fáciles de contar, ya que son simplemente corcheas y cada una conforma una parte del compás⁵⁷. El segundo compás tiene una negra con puntillo, lo que equivale a tres corcheas o partes del compás; la siguiente negra contiene las partes cuarta y quinta, ya que equivale a dos corcheas, y la sexta la forma la última corchea de este compás. Todo lo que resta es fácil, por lo que no me demoraré más en ello. La subdivisión del compás de 12/8 es similar a la explicada aquí para el 6/8, con la salvedad de que aquel tiene cuatro tiempos, cada uno de los cuales, está subdividido en tres.

⁵⁶ Ver párrafo *12*.

⁵⁷ Aunque comenta que conforman una parte del compás se refiere, obviamente, a una parte del tiempo del compás.

8

Vamos ahora con los compases ternarios, el primero de ellos es el de tres por uno (3/1); ver i):



Este es un compás que ya no está de moda en el estilo Galante. Se cuenta *tres* porque está formado por tres tiempos, que son redondas, como se puede ver en el primer compás. En el segundo compás, el segundo tiempo tiene dos blancas que se tocan en la duración de una redonda. En el tercero aparecen simplemente negras, cuatro forman una redonda y, por tanto, un tiempo del compás; aquí: las cuatro primeras negras forman el primer tiempo, las cuatro segundas, el segundo y, las cuatro últimas, el tercero. El cuarto compás comienza con dos redondas que conforman los dos primeros tiempos del compás; el tercero es un silencio de redonda que, por tanto, ocupa este tiempo completamente. De aquí se puede ver que no es siempre correcto llamar a este silencio, silencio de compás.

9

El siguiente es el compás de tres por dos (3/2), que contiene tres blancas por compás; ver k):



Aquí de nuevo hay tres tiempos por compás, como en el anterior, con la diferencia de que ahora hay una blanca por tiempo en lugar de una redonda.

Debido a que la subdivisión de este compás no es muy difícil y a que – como el anterior – aparece raramente en el estilo Galante, no me extenderé demasiado, simplemente tomaré en consideración algunos compases. Para que sea más fácil contar, he vuelto a poner números sobre los tiempos del compás, como hice en los ejemplos anteriores. En el primero, la blanca es el primer tiempo, las siguientes dos negras, el segundo, y las dos últimas negras, el tercero. Uno debería intentar hacer estos tres tiempos iguales entre sí, como ya se ha advertido anteriormente. Por consiguiente, omitiré mayores explicaciones sobre este ejemplo y doy paso al compás de tres por cuatro.

10

Debido a que el compás de tres por cuatro (3/4) es uno de los más comúnmente usados, lo consideraremos con más detalle. Aunque todo lo que respecta a la subdivisión de las figuras ya ha sido mencionado, lo voy a repetir alguna vez más, porque estoy convencido de que para muchos principiantes no se ha dicho aún lo suficiente. Sólo prueba a presentar a un principiante una pieza en 3/4, por ejemplo, o en cualquier otro tipo de compás, y no le digas nada más allá de que la pieza está en dicho compás; después pregúntale si lo ha entendido. Seguramente dirá que no; en el caso de que dijera que sí, solamente déjale intentar tocar algunos compases de dicha pieza. Enseguida escucharás lo que hace. En este nivel, no creo que el principiante deba tocar todavía, sino solamente subdividir y contar; una vez que sea capaz de contar los tiempos del compás, de modo que vea donde comienzan y terminan estos, será el momento justo [para intentar empezar a tocar]. Estoy siempre dispuesto a buscar todos los medios posibles para explicar de manera clara y comprensible al principiante la subdivisión de las figuras en el compás, lo que es una rara habilidad entre los aficionados a la música; porque a menudo son las cosas más pequeñas, que muchas veces parecen insignificantes, las que crean más problemas al principiante. Pocos maestros conocen el camino correcto para enseñar a los alumnos las cuestiones rítmicas; casi todos creen que pueden enseñárselas tocando permanentemente con ellos sin posterior instrucción, que es a lo que el principiante se acaba acostumbrando a pensar; pero al final se dan cuenta de que están muy equivocados. Muchos dejan el aprendizaje de este tema al paso del tiempo, porque creen que vendrá por sí sola; pero, sinceramente, no lo hace; a menos que uno lo busque, y que lo busque afanosamente.

11

Los tiempos de este compás son tres negras y se observará que, cualesquiera que sean las notas o figuras que pueda haber, deben entrar en tres partes; ver el ejemplo en l):

1) 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

2) 3) 4) 5)

6) 7) 8) 9)

10) 11) 12) 13)

14) 15) 16)

17) 18) 19)

20) 21) 22)

23) 24)

En el primer compás aparece una blanca, que vale dos negras o tiempos del compás, por lo que se divide en dos partes iguales; el tercer tiempo lo completan las dos corcheas siguientes, que equivalen a una negra. Estas tres negras deben ser distribuidas en tres partes iguales, como los tres tiempos del compás. El segundo compás es muy fácil porque las tres negras conforman los tres tiempos del compás, basta con que se toquen de manera idéntica. En el tercero aparece primeramente una negra que forma el primer tiempo; las siguientes dos corcheas hacen el segundo tiempo y las dos últimas corcheas, el tercero; aquí de nuevo se deben hacer dentro de tres pulsos de negra iguales. De

nuevo quiero recordar que cuando aparecen dos, tres o cuatro figuras dentro de un tiempo del compás, se debe contar siempre en la primera nota del grupo; así, aquí, se contaría el primer tiempo en la primera negra, el segundo en la primera corchea que viene a continuación, dejando a la segunda que le suceda; el tercero se contará, de nuevo, sobre la primera de las dos últimas corcheas, y la segunda vendrá detrás. Más sobre esto [cuando se discuta] sobre el tempo. Si se presta atención, se podrán hacer fácilmente iguales. La experiencia me ha enseñado que estas cosas aparentemente insignificantes se deben decir, y se deben decir a menudo, porque son muy importantes para los principiantes. Los compases cuarto y sexto son, de nuevo, como el segundo y, por tanto, muy fáciles. El quinto comienza con un silencio de corchea y en él se debe contar: *uno*, como [primera] mitad del primer tiempo, la corchea que viene a continuación conforma la segunda mitad; el segundo tiempo comienza con un *Re'''*, y el *Do'''* que le sigue pertenece también a ella; la tercera negra, o tiempo, la forman las dos últimas corcheas. Como la subdivisión de las notas y figuraciones sucesivas ya ha sido examinada en los casos precedentes, lo dejaré aquí para no extenderme demasiado.

12

Cuando aparece una negra, o una corchea, sola, antes de la primera línea divisoria, a esto le llamamos: *anacrusa*. En general, no se produce ninguna diferencia en la subdivisión, salvo que en lugar de comenzar a contar en el tiempo fuerte, es decir, en el primer tiempo del compás, se comienza en la *anacrusa*, esto es: con la última nota del compás, corta, que nunca puede ser acentuada; y esta nota [que está] sola y que se encuentra al principio, debe ser contada con el último compás, como se puede ver en el ejemplo m):



Cuando las notas son fuertes o débiles se explicará en el capítulo *Sobre el verdadero lenguaje en este instrumento*⁵⁸; aunque esto sólo es válido cuando son dos notas iguales y con el mismo valor, la primera es intrínsecamente larga y la segunda, intrínsecamente corta; o tresillos cuyas notas no son tiempos del

⁵⁸ Capítulo Octavo.

compás, donde la primera es larga y la segunda y tercera cortas. El caso es bastante diferente cuando las notas largas y cortas que estamos discutiendo son tiempos del compás. En el compás de 2/4 la primera negra es intrínsecamente larga mientras que la segunda es intrínsecamente corta. En los de 3/4 y 3/8, el primer tiempo es largo, y el segundo y tercero, cortos. En el de cuatro por cuatro (C), el primero y tercero son largos y el segundo y el cuarto, cortos. Si el intérprete marca el tempo de una pieza musical por medio del movimiento de su mano, batirá abajo en el primer tiempo de un 3/4 ó un 3/8, y los otros dos, cortos, los marcará elevando la mano. En el compás de 2/4, batirá abajo en los primeros tiempos, largos, y en las segundos, cortos, levantará la mano; o sea que el primero es abajo, y el otro, arriba. En el de cuatro por cuatro (C), el primer tiempo se marca abajo, y el segundo, que es corto, se expresa con una breve continuación del movimiento hacia abajo para que en el tercero, que de nuevo es largo, se pueda marcar elevando la mano junto al cuarto, en el que continuamos con otro breve movimiento hacia arriba. Esto se hace así por las dos partes iguales en las que se divide el compás de C, aunque esté compuesto de cuatro pulsos; así las dos primeras caen abajo y las dos últimas, arriba, y la primera es larga, la segunda corta, la tercera larga y la cuarta corta. Espero que ahora se me entienda cuando digo: tiempo abajo o tiempo arriba⁵⁹, o cuando se comienza en anacrusa. Las subdivisiones, como ya se ha mencionado anteriormente, son inamovibles, y permanecen constantemente iguales, excepto cuando este pasaje [m)] se toca por segunda vez, la negra que aparece al principio, se cuenta con el último compás. El resto ya ha sido discutido, por lo que lo dejaré. Sobre la forma de marcar los compases, hablaré a continuación.

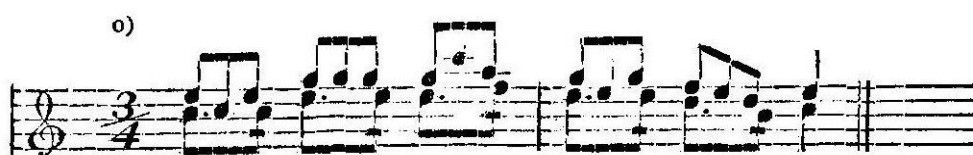
13

Ahora voy a ocuparme de la única figuración que aún no ha aparecido en un ejemplo, el tresillo. Ya he hablado sobre su naturaleza especial y su valor en el séptimo párrafo del Capítulo Cuarto, pero aún no lo he hecho sobre su verdadera aplicación en el compás. En el compás decimotercero del ejemplo I), el *primer* tiempo es una negra, el *segundo* un tresillo, y el *tercero*, de nuevo, un tresillo. Las tres notas que pertenecen al tresillo deben ser tocadas en la duración establecida para una negra; si dos personas están tocando a la vez, entonces, en el mismo tiempo que una toca una negra, la otra debe completar el tresillo, de tal manera que las tres notas que lo componen sean tan iguales entre sí como sea posible, como ya se ha dicho; ver n):



⁵⁹ "im Niederschlage, oder im Aufheben".

Los tresillos pueden ser usados en todo tipo de compases. En mi opinión, sin embargo, no es una buena idea colocar bajo los tresillos notas con puntillo y hacerlas sonar a la vez, como en o):



Porque va contra el sentimiento correcto y natural; y es, además, la causa de que no se llegue a un acuerdo en la ejecución de estas y otras figuraciones análogas. Unos quieren que la nota corta vaya después del tresillo, y otros insisten en que la nota corta debería tocarse a la vez que la última del tresillo; según este último argumento, resultarán tres corcheas de la figura con puntillo. Estos dos tipos de figuraciones, rara vez, e incluso podría decir nunca, son ejecutados correctamente, es decir, de modo que la nota corta de la figuración con puntillo venga justo después de la última del tresillo. Y aunque se hiciera correctamente, me produce un efecto tan adverso, que condenaría sin tapujos este estilo de composición si no fuese porque grandes Maestros lo han utilizado. También dos figuras iguales, como dos contra un tresillo, producen un efecto pésimo, sobre todo en los movimientos lentos; ver p):



Aquí también se dice que la segunda corchea debería ir junto a la tercera del tresillo; de este modo, si la primera corchea ocupara lo mismo que las dos primeras notas del tresillo, se convertiría en un compás de 3/8 ó 6/8, lo que no debería ser. Por lo que a mí respecta, le regalaría con gusto todas estas trivialidades a cualquier otro.

14

Voy ahora al compás de tres por ocho (3/8). Con este se procede igual que en el de 3/4, excepción hecha de que aquí el tiempo lo conforma la corchea en lugar de la negra; ver q):



Los compases primero y segundo son fácilmente subdivisibles en las ya mencionados tres tiempos del compás, ya que son simples corcheas que caen en sus tiempos. El tercer compás comienza con una corchea como primer tiempo; a continuación dos semicorcheas que equivalen a una corchea y, [por tanto], conforman el segundo tiempo y el tercero lo dan las dos últimas semicorcheas. El siguiente compás consiste, de nuevo, en dos corcheas como dos de los tiempos, mientras que el tercero es un silencio de corchea. El quinto compás es más complicado; el primer tiempo se cuenta en la corchea; el segundo en el puntillo situado tras la corchea, que vale la mitad que esta (aquí una semicorchea) junto a la semicorchea siguiente; el tercer tiempo lo dan las dos semicorcheas restantes, que suman una corchea. Los siguientes compases no presentan problemas, ya que son similares a los precedentes. El segundo ejemplo, r), comienza con una anacrusa, de la que ya hemos hablado en la explicación del 3/4:



Debido a que la corchea del principio pertenece al último compás, no se cuenta esta como primer compás, sino que este empezaría a partir de la primera línea divisoria. Aquí aparece una negra, pero como los tiempos del compás son corcheas, todo se debe reducir a corcheas; así la negra también se tiene que dividir en dos pulsos de corchea. En el segundo compás, el primer tiempo se cuenta en la primera corchea; el segundo en el puntillo, que vale una semicorchea, y a la que la siguiente semicorchea [también] pertenece; y el tercero, en la última corchea del compás. En el tercer compás hay una negra con puntillo, que según la regla vale tres corcheas en total y, por tanto, se debe dividir en los tres tiempos del compás. Los compases cuarto y quinto son como el primero y el segundo, por lo se debe obrar del mismo modo en cuanto a su división. Todos los demás ya han sido examinados en los ejemplos precedentes, por lo que espero que puedas hacer las subdivisiones fácilmente y sin ulterior ayuda. También he pasado por alto el compás de 9/8 ya que está compuesto por varios unidos de 3/8. Tiene tres tiempos iguales, cada uno de las cuales contiene tres partes o corcheas. Estos han sido los compases más comunes y su subdivisión, ahora procederemos al [estudio del] tempo en sí mismo.

15

Hasta aquí hemos estado simplemente contando y subdividiendo, pero a partir de ahora debemos aprender a hacer uso de las figuras clasificadas en un tempo dado y a una velocidad correcta. Cuán rápido o lento debe ser este movimiento viene determinado por las indicaciones que aparecen escritas, arriba, al comienzo de la pieza, como: *Presto*; *Prestissimo*; *Allegro assai*; *Allegro di Molto*; estas indican un tempo muy rápido. *Allegro*; *Poco Presto*; *Vivace* son usados para tempos rápidos. *Allegretto*; *poco Allegro*; *poco Vivace*; *Moderato*; *Allegro ma non troppo*; *non Presto* aparecen sobre piezas menos rápidas. A estos movimientos pertenece todo lo que es alegre, divertido, audaz, obstinado, etc. Un tempo muy lento se indica con *Adagio assai*; *Adagio di molto*; *Largo di molto* y otros por el estilo. A los tempos lentos pertenecen *Adagio*; *Largo*; *Lento* y finalmente a los moderadamente lentos *Andante*; *Andantino*; *Larghetto*; *poco Adagio*; *poco Largo*; *poco Lento*. Todo lo que es mohíno, afligido, lamentoso, modesto, etc., forma parte de ellos. A estas indicaciones de tempo, se deberían añadir adjetivos indicando el estado emocional⁶⁰ y el carácter inherente a la pieza, como *affettuoso*, *amoroso*, *arioso*, *cantabile*, *grazioso*, *maestoso*, *mesto*, *scherzando* y otros.

⁶⁰ "Affekt"

16

No es posible establecer la aplicación de un tempo concreto para cada una de estas palabras porque son muchas las gradaciones que hay entre ellas y ningún compositor se puede circunscribir dentro de unas medidas tan estrictas sino que, más bien, se deja guiar por los sentimientos que surgen de su temperamento y gusto; y como el sentimiento de cada compositor es casi siempre diferente, en consecuencia, tampoco el significado de las palabras que se escriben arriba podrá ser el mismo; y de aquí deriva que no es posible determinar un movimiento general y preciso en relación a una velocidad [o tempo]. Por ejemplo, *Allegro* significa alegre, divertido; pero, ciertamente, no en el mismo grado para cada temperamento: así, una pieza con dicha indicación será tocada por unos más rápidamente que por otros, de acuerdo al carácter de cada uno. El método sugerido por Quantz de fijar el tempo de acuerdo al pulso cardíaco podría, en cierto modo, resultar válido aquí, ya que la velocidad del pulso viene siempre marcada por la disposición del temperamento, pero no estoy de acuerdo. Todas las observaciones que he hecho al respecto me han llevado siempre a comprobar que una persona con un temperamento particular no tiene las mismas pulsaciones de un día a otro, ni siquiera de una hora a la siguiente, y que cada edad (porque el temperamento cambia con los años) tiene su propio pulso [cardíaco]; por no hablar del hecho de que dicho movimiento [pulso] está muy condicionado tanto por factores internos como externos, tales como: nerviosismo, condiciones atmosféricas, comida, bebida y otras por el estilo, sin tener en cuenta otras dificultades. Por tanto, dudo que este método se pudiera aplicar de manera fructífera. Sin embargo, se puede probar ya que, al menos, da una unidad de medida; pero al final uno debe dejar elegir al sentimiento si quiere seguir por el camino correcto. Una larga experiencia es, en este caso, la mejor ayuda. Si uno ignora este método, se viciará. Si, por ejemplo, un músico joven de temperamento fogoso – que además tiene la sangre aún más alterada por otros factores – tuviese que dominar un *Allegro assai* o un *Presto* y fijase el tempo con estas pulsaciones, ¿adónde irían a parar sus pasajes rápidos? ¿Qué ocurriría con el acompañamiento? ¿Y qué ocurriría con lo más esencial, el contenido de la pieza? ¿Y con el sentimiento del compositor? Y así también [acontece] con el *Adagio*, particularmente con uno muy lento. Y porque siempre ha sido difícil, cuando no imposible, para un temperamento tan ardiente y fogoso seguir una melodía patética⁶¹ de esta clase, creo que los compositores de moda hoy en día las han abandonado prácticamente ya que, de hecho, un *Adagio* de este tipo apenas se encuentra ya. Sobre si esto es bueno o

⁶¹ Aquí Tromlitz se refiere a patética en el sentido originario de la palabra griega *pathos*, emoción intensa, no en el sentido principalmente peyorativo que se le da en la actualidad a dicha palabra.

no, no quiero pronunciarme; pero sí creo que es una verdadera lástima. Y desde luego, no sólo son difíciles de tocar, también lo son de componer.

17

Sin embargo, debe existir una manera de establecer el tempo descrito con las palabras, [o indicaciones agógicas], que se escriben sobre [el pentagrama]. No conozco otra que el sentimiento. Pero si uno quiere encontrar el tempo adecuado para un movimiento basándose en dicho sentimiento, antes debe conocer el contenido de la pieza. Orientarse solamente por las palabras escritas arriba me parece un error o, al menos, un método bastante incierto. El compositor, a menudo, compone sobre una palabra: *Allegro*, pero no simplemente bajo el significado de *rápido*, sino que ha querido, según su sentimiento, indicar cierto grado de alegría y felicidad. Si el intérprete se guía por el simple significado de *rápido*, lo que ocurre muy a menudo, ciertamente tergiversará la intención del compositor o, al menos, [lo hará] en muchas ocasiones; y por tanto, no entenderá el contenido, lo esencial, que es en lo que tendría que tener puesta toda su atención, y de lo que todo depende. Por otro lado, el intérprete, con su búsqueda y su sentimiento, no obtendrá nada si el compositor no ha dado ningún contenido a la indicación agógica, o incluso no ha sabido pensar acerca de ella, sino que únicamente ha puesto sonidos juntos sin ningún tipo de diseño, indicando sólo si han de ser tocados rápida o lentamente; porque si sólo sigue a los dedos en el teclado, como hacen muchos, poco contenido puede haber, ya que una pieza ha de ser pensada y sentida, pero los dedos no pueden ni pensar ni sentir. Las piezas de este tipo suelen estar dominadas por la monotonía, la indolencia, por afectados retorcimientos armónicos o por progresiones incorrectas, sobre todo cuando intentan imitar a los grandes Maestros pero no poseen el mínimo conocimiento de ello. Esta es la razón por la que tenemos tal tintineo invariable y sin sentido; y la mayoría [proviene] de aquellos que más critican y desprecian el trabajo de los demás.

18

Aquel que pueda leer y cantar mentalmente una pieza y, por tanto, reconocer su contenido, puede arreglárselas, pero, ¿qué ocurre con los que no son capaces de hacerlo? ¿Con los que sólo descubren la melodía y su contenido después de haberla trabajado compás por compás? Entonces, partiendo siempre del supuesto de que uno se debe guiar por el sentimiento, es necesario que el principiante se atenga escrupulosamente a todas las reglas precedentes. Es decir, debe dividir cada compás en los tiempos pautados, hacer dichos tiempos en el tempo marcado, a su criterio, siguiendo la indicación agógica de la mejor manera posible y, después, tocar su pieza siguiendo simplemente dicho tempo, contando y marcando exactamente, si no en su cabeza, ayudándose del pie,

marcando cada pulso de manera precisa – como se indicará más adelante en la explicación de la medida – de manera que pueda ver, oír y sentir. Esto lo debe hacer con cada compás hasta que esté convencido de que oye, ve y siente que es correcto y que debe ser así. Cuando sepa subdividir su pieza correctamente y tocarla a la velocidad adecuada según el tempo elegido, dejémosle escuchar atentamente la melodía resultante y el sentido en ella contenido y que juzgue, según su propio sentimiento, si el tempo adoptado es bueno para dicha melodía, o debería ser más lento o más rápido. Que realice varias tentativas de ambas formas hasta que esté seguro cuál es la que se adapta mejor a su sentimiento y, después, que adopte, consecuentemente, dicho tempo para toda la pieza. Sé perfectamente que esto es difícil y que no surge por generación espontánea pero, si se practica asiduamente de este modo, se eliminarán las primeras dificultades de manera gradual y el conjunto será más fácil. Y, finalmente, llegará al punto en el que podrá desprenderse de estas rudimentarias ayudas mecánicas y será capaz de establecer el tempo adecuado a su sentimiento simplemente leyendo la pieza o tras una lectura a primera vista. Servirse de estas ayudas mecánicas significaría que el intérprete se acostumbraría a ellas y no pensaría nunca en la cuestión, por lo que estaría continuamente errando el objetivo propuesto.

19

Todo esto se ha dicho para los principiantes. Para los que están lo suficientemente avanzados como para poder ver el contenido de una pieza a primera vista, obviamente, no le sirven de nada estos métodos – necesarios para el principiante – sino que se bastan con el sentimiento. Si con el tiempo se ha habituado a aprender a sentir apropiadamente, no tendrá ya necesidad de preocuparse por las indicaciones agógicas, sino sólo limitarse a tenerlas en cuenta para ver si una pieza debe ser tocada lenta o rápidamente. Hasta qué punto de lentitud o rapidez dependerá, por completo, de su propio sentimiento acerca del contenido de la pieza, como ya se ha dicho. Por todo esto se ve claramente que no es tarea fácil tocar una pieza en el tempo correcto y bien medida. Si lo fuese, no habría tantos que lo hacen mal. Aquellos que no lo han aprendido sobre unos buenos fundamentos sólo tocarán una pieza en el tempo correcto y bien medida por casualidad y, a menudo, vacilarán a causa de pequeños accidentes.

20

Quisiera ahora mostrar algunos ejemplos para intentar, a través de ellos, aclarar el tema. Naturalmente no puedo saber si la gente comprende siempre lo que trato de expresar; si se aplicarán con diligencia y, por tanto, si harán lo que yo digo. Si pudiese estar presente cuando se hace este tipo de ejercicios para

repetir y explicar donde fuese necesario, sería una gran cosa; pero como no puedo hacerlo, quiero esforzarme para que todo esté lo más claro posible y este Método escrito sea de la mayor utilidad. Tomemos primero un ejemplo en 2/4 en un tempo moderadamente rápido; ver s):

s)

Allegro mod.

1) 2) 3) 4) 5) 6)

7) 8) 9) 10) 11) 12) 13)

14) 15) 16) 17) 18) 19)

20) 21) 22) 23) 24)

En este ejemplo, que requiere un tempo moderadamente rápido, las negras, como tiempos del compás, se marcan con el pie. Después de haber dividido todo según las instrucciones precedentes dadas para las dos negras, o tiempos del compás, se ha de fijar un tempo moderadamente rápido para estas dos negras, y aunque este no fuera el adecuado, se debe atener uno a él y se debe intentar, en la medida de lo posible, hacer todos los tiempos del compás (o negras) iguales entre sí. Si no lo puede hacer uno mentalmente, se debe ayudar del pie, batiéndolo en cada negra o tiempo del compás. En el primer compás, el primer batido se da en la negra, como primer tiempo del compás; el segundo batido viene en la primera de las dos corcheas siguientes mientras que la segunda corchea viene marcada por el alzar del pie; esto hace el segundo tiempo. Los batidos deben ser iguales entre sí en relación al tempo escogido; por tanto, escucha atentamente y repite este compás varias veces hasta que salga bien. En el segundo compás se debe mantener la blanca hasta que se haya batido dos veces con el pie. Después se llega al tercer y cuarto compás que se tratan igual que los dos primeros. En el quinto compás se bate *uno* sobre la primera corchea y *dos* sobre la tercera. Si estos dos batidos están en su sitio, es fácil hacer la segunda corchea entre ambos y la cuarta después de la tercera, de

manera que cada corchea cae a mitad de camino entre los dos batidos y, por tanto, siempre al alzar el pie. Como el sexto compás es idéntico al quinto y [entre ambos] hay una sucesión de ocho corcheas, se puede aprender a tocar corcheas sucesivas (las que están entre los batidos) claramente, sobre todo si se practican a menudo y no se dejan tras la primera ocasión en que salen bien. Para tocar estas corcheas en el momento exacto, uno se debería acostumbrar desde el principio a marcar la negra con un batido del pie y levantarlo exactamente en la segunda mitad de la negra, haciendo así dos tiempos iguales; si hay solamente dos negras en el compás se marcan todas, el primer batido cae con la primera negra, el pie se levanta en la otra mitad de esta; el segundo batido en la segunda negra, y el pie se levanta de nuevo en la otra mitad de la negra. Así hay cuatro partes iguales, del siguiente modo: en el primer batido se cuenta *uno*; en el alzar del pie, *dos*; en el siguiente batido, *tres*; y al levantarlo, *cuatro*. *Uno* es el primer tiempo, *dos* es su continuación, *tres* es el segundo tiempo y *cuatro* su continuación. Si son simples corcheas, como aquí, aún es más fácil y todas las notas se marcan batiendo y elevando el pie. Si aparecen semicorcheas, como en el séptimo compás, se cuenta con un batido en la primera semicorchea, *uno*; se levanta el pie en la tercera semicorchea, como la otra mitad de este pulso de negra, y se bate el segundo tiempo sobre la primera semicorchea del siguiente grupo, contando *dos*; se levanta el pie de nuevo en la tercera semicorchea [de este grupo], como la otra mitad del segundo tiempo, mientras que la segunda y cuarta semicorcheas completan el resto. En el octavo compás el primer batido cae sobre la negra y el segundo sobre el silencio, que se divide también en batido y alzar como la primera negra. En los compases noveno, décimo, undécimo, duodécimo y decimotercero, se procede como en los cinco primeros. El decimocuarto compás tiene de nuevo semicorcheas, en las que el primer batido cae sobre la primera, se levanta el pie en la tercera y se baja de nuevo en la siguiente primera corchea, levantándolo de nuevo en la segunda. Los compases decimoquinto y decimosexto son de nuevo como el séptimo y el octavo. En el decimoséptimo compás se bate el primer tiempo sobre la primera negra y se levanta el pie en la mitad de esta figura; el segundo tiempo es en el puntillo y el pie se levanta de nuevo en la última corchea, haciéndolo de tal modo que el batido y el alzar sean siempre partes iguales. La primera negra del decimooctavo compás se bate como primer tiempo, en la mitad se levanta el pie de nuevo, y después viene el segundo batido en la segunda negra, en mitad de la cual se vuelve a levantar el pie. Los dos compases siguientes se hacen como los dos anteriores. Los cuatro últimos compases ya han sido analizados. Si en un *Allegro* o *Allegro moderato* aparecen muchas síncopas, sobre todo al comienzo, sería bueno que el estudiante marcara claramente corcheas desde el principio para poder afrontar las síncopas de una manera mejor y más segura. Si, de todos modos, ha practicado lo suficiente del modo arriba indicado, batiendo y alzando el pie cada dos corcheas, no tendrá necesidad de batirlo en cada corchea. Lo que es una síncopa se explicará en la decimotercera regla del

capítulo sobre articulación. Cuando uno es capaz de marcar correctamente los tiempos individuales del compás de esta manera (batiendo y levantando el pie), no será difícil hacerlo en compases enteros, como aquí en el de 2/4: en lugar de batir en cada negra, se bate sólo en la primera y se levanta el pie en la segunda, como segunda parte, de modo que la *primera* parte se marca batiendo y la *segunda*, levantando el pie.

21

Con el mismo procedimiento que utilizamos en el compás de 2/4, es decir, batiendo con el pie en cada negra o tiempo, actuamos también en el compás de 3/4. Todo lo que valga una negra, se marca con un batido del pie de la manera que ya ha sido explicada anteriormente. Inténtalo en el ejemplo t):

t) Un poco Allegro.

1) 2) 3) 4) 5)

6) 7) 8) 9) 10)

11) 12)

Una vez que las figuras han sido bien repartidas en los tres pulsos de negra, se establece para ellas un tempo moderado, con una alegría tranquila, en el que los tres tiempos del compás sean iguales. Cuando, tras tocar varios compases, se ha comprendido el contenido de la pieza, se debería ajustar el tempo a dicho contenido y proceder como ya se ha enseñado para el compás de 2/4. En el primer compás de este ejemplo los tres tiempos del compás son muy fáciles de marcar con el pie, ya que son simples negras que conforman los tiempos del compás. En el segundo compás el *primer* batido se encuentra en la primera corchea, la segunda viene a continuación o en el alzar del pie. El *segundo* batido cae sobre la tercera corchea, el cuarto continúa; el *tercer* batido cae sobre la última negra. El tercer compás comienza con una blanca que vale dos negras o dos tiempos en este compás y se mantiene hasta que se han dado *dos* batidos del pie; en la siguiente negra se marca el *tercer* batido. El cuarto compás es como el segundo. En el quinto compás hay una blanca con puntillo

que equivale a tres negras, la nota se ha de mantener hasta que se hayan dado tres batidos con el pie en el tempo escogido. El sexto compás es exactamente igual. El séptimo compás comienza con una corchea con puntillo seguida de una semicorchea; en esta figuración, que completa la primera negra o tiempo, el batido se encuentra en la corchea, y se mantiene casi hasta que el siguiente batido caiga en la siguiente negra, pero un poco antes de hacer este se debe hacer la semicorchea tan corta como sea posible. El hecho de que las notas cortas en estas figuraciones deban ser tocadas muy cortas, se explicará más adelante; de hecho, se mantiene la corchea con puntillo casi tanto como si fuera una negra, dejando simplemente el espacio suficiente entre esta y la siguiente negra para que se pueda insertar [entre ambas] la nota corta. Este procedimiento es el que se debe aplicar también en figuraciones formadas por semicorcheas y fusas. A este respecto [conviene] leer las observaciones realizadas en la séptima regla del capítulo octavo. El *tercer* batido recae sobre la última negra. La blanca del octavo compás se mantiene de nuevo hasta que las dos negras que dura hayan sido marcadas con el pie; en el *tercer* batido no se toca nada, ya que hay un silencio que ocupa el tercer tiempo; así, se bate con el pie y uno espera hasta que el tiempo que dura el tercer tiempo haya pasado. En los compases noveno y décimo vuelven a aparecer figuras con puntillo, en las que uno debe observar las mismas cosas advertidas en el séptimo compás. En el undécimo compás, que contiene semicorcheas, el primer batido cae en la primera semicorchea y las otras tres deben ser tocadas en el tiempo que transcurre antes de que llegue el segundo batido; como el siguiente grupo, en la segunda parte, está de nuevo compuesto por semicorcheas, se trata de la misma forma que el primero. El *tercer* batido va en la primera corchea del tercer tiempo, la otra a continuación. En el duodécimo compás se debe proceder como en el tercero, etc. Una vez que esto se ha practicado lo suficiente, uno también estará en disposición (en este tipo de compases) de marcar compases enteros en lugar de negras o tiempos individualmente, batiendo en la primera negra y alzando en las otras dos. Es decir, se cuenta: *uno* batiendo en la primera negra; y mientras levantamos el pie ligeramente ladeado hacia la derecha: *dos*, y desde aquí moviéndolo un poco hacia la izquierda: *tres*; de tal manera que resulten tres tiempos iguales.

22

Tomemos ahora un ejemplo en C ó compás de 4/4, en el que no aparece nada nuevo excepto que contiene cuatro negras en cada compás; por lo demás todo es como en los precedentes; ver u):

u) Allegro moder.

1) 2) 3) 4) 5)

6) 7) 8) 9)

10) 11) 12)

13) 14) 15) 16)

Cuando se ha fijado en este ejemplo un tempo moderadamente rápido, se debe batir al comienzo de la nota larga del primer compás, que vale una redonda y, por tanto, contiene cuatro negras, o cuatro tiempos mientras se cuenta: *uno*; se mantiene la nota hasta que hayan pasado los cuatro tiempos en el tempo escogido al principio. Sobre la primera corchea del segundo compás cae el *primer* batido, y la segunda viene a continuación levantando el pie. El *segundo* y *tercer* batidos van en la blanca, y en la siguiente corchea el *cuarto*, mientras que la última corchea [se toca] al alzar el pie. En el tercer compás cae el *primer* batido en la primera negra; el *segundo*, en la siguiente corchea; el *tercer* y *cuarto* batidos recaen sobre la primera y tercera corcheas de las últimas cuatro. Las dos negras del cuarto compás conforman los *dos* primeros batidos; el silencio, el *tercero* y la última negra, o parte, el *cuarto* batido. En el quinto compás hay dos blancas, cada una de las cuales vale dos negras o tiempos del compás; y, por lo tanto, toman *dos* batidos cada una. El sexto compás es como el segundo. El séptimo es como el quinto, y el octavo, como el cuarto. En los compases noveno, décimo y undécimo aparecen tresillos, cada uno de los cuales con el valor de un pulso de negra; el batido siempre cae en la primera nota de cada tresillo. Cuenta los batidos en el mismo tempo escogido inicialmente y reparte las notas de tal manera que llenen el tiempo entre un batido y otro, de forma que las tres sean igual de largas entre sí.

23

Como en el quinto párrafo del presente capítulo ya he hablado del compás de C o Z , no voy a decir aquí más que las blancas en este compás se pueden marcar con el pie como las negras en el compás de 2/4. O si se quiere marcar en compases enteros, se pueden hacer dos tiempos por compás, uno en la caída y otro en el alzar. Si uno ha practicado lo suficiente con estos compases, le será fácil aprender el 6/4. Si en esta medida se quieren marcar compases enteros se deben marcar tres partes batiendo el pie abajo y tres alzándolo. Con la esperanza de que se pueda seguir este tipo de compás sin más ejemplos, lo voy a dejar [aquí], sobre todo porque pretendo decir más sobre el tema en el compás de 6/8, que tiene idéntico número de tiempos y, por tanto, se trata del mismo modo, con la salvedad de que las partes [de estos] son corcheas en lugar de negras. También pasaré por alto los compases de 3/1 y 3/2, ya que se marcan igual que el compás de 3/4, con la diferencia de que en el primero el tiempo lo forma una negra y en el segundo, una blanca. Pasemos, pues, a los compases cuyo tiempo es una corchea.

24

En primer lugar, el compás de tres por ocho (3/8). Consiste en tres tiempos de corchea, y se trata del mismo modo que el de 3/4; ver v):

v)
Andante.

The musical notation is for a 3/8 time signature, marked 'Andante.' It consists of 12 measures, numbered 1) through 12). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 'tr' (trill). The key signature is one sharp (F#).

Las figuras y grupos que aparecen en este ejemplo deberían ser divididas en relación a la corchea, contando tres por compás. Fija el movimiento y el tempo de acuerdo a la palabra que está escrita encima: *Andante*, que es un tempo entre *Cantabile* y *Allegretto*, lo que significa que es bastante lento, y mantén el tempo elegido, marcando con el pie en el primer tiempo, también en

el segundo y el tercero, e intentando hacer cada tiempo igual que los demás, de manera que los tres tiempos de corchea sean idénticos entre sí. En el segundo compás, el *primer* batido del pie cae sobre la negra, en cuya primera mitad se cuenta el primer tiempo; en la segunda mitad, como segundo tiempo, va el *segundo* batido; y en la siguiente corchea, el *tercer* batido. En las figuraciones con puntillo del tercer compás, donde el punto aparece tras la segunda nota, se observa exactamente lo contrario de lo que acontece cuando el puntillo aparece detrás de la primera nota; es decir, las notas cortas se deben hacer muy cortas, aunque hasta donde la melodía lo permita; si la melodía es apacible y agradable, no se deberían hacer tan arrebatadamente las notas cortas en dichas figuraciones. Si el compositor hubiese descrito su propio sentimiento con figuraciones de este tipo, con uno o dos puntillos, esta regla un tanto vaga desaparecería. El batido del pie aquí cae en la fusa, que se liga rápidamente a la semicorchea con puntillo que le sigue, conformando ambas el primer tiempo; en el segundo tiempo se procede de la misma manera y en el tercero el batido cae en la primera de las dos semicorcheas al final del compás mientras que la última semicorchea queda marcada por el alzar del pie. El cuarto compás es tratado como el primero. En el quinto compás se bate en el silencio, como primer tiempo y se cuenta: *uno*; los otros dos batidos caen en las dos corcheas que le suceden; se ha de buscar que los silencios y las notas se hagan de la misma longitud, para que el tempo escogido al principio se pueda mantener. El sexto compás comienza con una corchea como primer tiempo y, por tanto, es donde ha de recaer el [primer] batido; el segundo batido recae en la primera de las cuatro fusas, que valen una corchea y, consecuentemente, completan el segundo tiempo (estas cuatro notas deben distribuirse homogéneamente entre el segundo y tercer batidos); las cuatro últimas, como tercer batido, se tratan del mismo modo. El séptimo compás presenta el primer grupo, de nuevo compuesto por fusas, como primer tiempo o corchea del compás. Sobre la primera de ellas recae el primer batido. El segundo batido va en la siguiente semicorchea con puntillo, y la nota corta que le pertenece se trata como ya se ha repetido con frecuencia; sobre la última corchea, como tercer tiempo, cae el tercer batido. Para conseguir que las tres corcheas de este compás resulten iguales como tiempos del mismo, el principiante debe proponerse practicarlas a menudo. En el octavo compás, el primer tiempo se marca en la negra que, como contiene dos tiempos en este compás, se debe mantener hasta que complete el segundo batido; el tercer batido va sobre el silencio de semicorchea y la semicorchea siguiente al cual pertenece se toca al levantar el pie. En el noveno compás aparece una síncopa; el batido cae en la primera de las [dos] fusas, ambas deberán tocarse rápidamente de modo que al levantar el pie se dé la corchea siguiente cuya primera mitad (es decir, una semicorchea) completa el primer tiempo. Se mantiene esta corchea y se bate por segunda vez en la segunda mitad de la misma como primera nota acentuada de la segunda parte; esta nota vendrá marcada por un golpe de aire, como se indicará en el capítulo

sobre la articulación, de manera que se oiga y sienta claramente dónde comienza el segundo tiempo. El tercer tiempo está compuesto, de nuevo, por fusas y por ello se trata como se ha explicado en los compases precedentes. El décimo compás tiene nuevamente cuatro fusas, sobre la primera de las cuales recae el batido; el segundo batido cae en la siguiente corchea con puntillo, que se mantiene hasta que se hace el tercer batido sobre el puntillo; la última semicorchea perteneciente al tercer tiempo se toca al levantar el pie. El undécimo compás es como el séptimo. La ejecución de la negra en el duodécimo compás es como en el segundo y en el octavo, es decir, sobre ella caen los dos primeros acentos y el tercero va en el silencio. También en este caso es la práctica continua la que forjará al Maestro. Si, así mismo, se quisieran marcar compases enteros aquí, cosa que es prácticamente obligada en los tempos rápidos porque, debido a la velocidad, no se puede marcar cada tiempo separadamente; entonces se debe proceder como en el compás de $3/4$, excepción hecha de que aquí los tiempos del compás son corcheas. Si el tempo es muy rápido, marca con el pie abajo en el primer tiempo, déjalo abajo en el segundo, y levántalo otra vez en el tercer tiempo.

25

Tomemos ahora un ejemplo del compás de $6/8$; omito los compases de $9/8$ y $12/8$ desde el momento que tienen la misma base que los de $3/8$ y $6/8$. Para la subdivisión del compás de $6/8$ se reducen todas las figuras y grupos a corchea y se marcan como en el $3/8$, siempre y cuando el tempo lo permita y no sea demasiado rápido. Esto, sin embargo, no se puede realizar en el presente ejemplo por lo que es mejor marcar compases enteros, batiendo abajo en la primera mitad del compás y arriba en la otra mitad. Por supuesto que el principiante puede comenzar a practicarlo en un tempo más lento, marcando cada corchea, hasta que lo tenga dominado. En este punto, deberá tocarlo cada vez más rápido hasta que sienta que ya está en el tempo correcto, marcando los compases enteros o, al menos, cada medio compás; ver w):

w) Presto.

1) 2) 3) 4)

5) 6) 7) 8)

9) 10) 11) 12)

Si se quiere comenzar a tocar este ejemplo en un tempo lento, se marcan todas las corcheas o tiempos del compás con el pie. Aquí, en el primer compás, aparece antes que nada una negra con puntillo, que vale tres corcheas que se marcan con el pie mientras se mantiene la nota hasta que se han contado las tres en el tempo establecido; las otras tres partes corresponden de nuevo a una negra con puntillo, por lo que se procede exactamente como en la anterior. En el segundo compás aparecen simples corcheas o partes del compás, cada una de las cuales se marca individualmente con el pie de modo que resulten todas iguales. Los compases tercero, cuarto y quinto son como los precedentes. El sexto compás comienza con tres corcheas que de nuevo se marcan con batidos del pie; el cuarto cae sobre un silencio, y el quinto y el sexto sobre las siguientes dos corcheas. El resto ha sido visto ya y, por tanto, es fácil de hacer.

En el caso de que el tempo que se tome sea más rápido no se pueden marcar las corcheas individualmente, como ya se ha dicho, sino medios compases y se procede como en el compás de 3/8. Pero si es tocado en un tempo muy rápido, se marcan compases enteros, es decir, tres corcheas como primera mitad batiendo con el pie, y tres corcheas como segunda mitad, alzándolo. Con este sistema resultan dos tiempos – como se puede observar en el primer compás de este ejemplo – en donde el primer batido del pie cae en la primera negra con puntillo y el segundo, el alzar, en la segunda negra con puntillo, y siempre contando mentalmente tres corcheas.

26

Todo esto es aplicable a los compases binarios y ternarios cuyos tiempos son negras o corcheas y que pueden ser marcados, bien individualmente, bien por compases enteros cuando el tempo es rápido o moderadamente rápido. Sin embargo, en el *Adagio* en 2/4 y C el procedimiento es diferente, ya que las

figuras y grupos se dividen en corcheas en lugar de en negras, marcando solamente las corcheas. Este procedimiento se ve favorecido por el acompañamiento que, por lo general, está [escrito] en corcheas. Un ejemplo en compás de 2/4 aclarará esto; ver x):

x)

Adagio.

1) 2) 3)

4) 5) 6)

7) 8)

9) 10) 11)

12) 13)

Aunque este es un ejemplo en 2/4, aquí, a causa del movimiento lento, se deben marcar corcheas en lugar de negras. Para aclararlo he adjuntado el bajo, que habitualmente contiene corcheas. Si se marcasen las negras en un movimiento tan lento, podría uno equivocarse fácilmente debido a la cantidad y variedad de figuraciones; por ello, si se hacen las partes más pequeñas y se subdivide todo en corcheas se puede tener una visión general mucho más fácilmente. En el primer compás se mantiene la negra con puntillo hasta que se hayan batido con el pie las tres corcheas que vale en un tempo lento; las cuatro fusas siguientes conforman la cuarta corchea; se marca la primera con el pie y se finalizan las cuatro en el tiempo de una corchea. En el segundo compás el batido cae en la primera semicorchea; la otra va en el alzar del pie; el segundo pulso va en la corchea, y el tercero y el cuarto en la siguiente negra. En el tercer compás el batido cae de nuevo en la primera semicorchea, la otra (como segunda mitad de esta parte del compás) se hace al elevar el pie; el segundo batido cae en la primera de las cuatro fusas, la otra continúa antes de que se levante el pie para indicar las otras dos. El tercer batido va en la siguiente corchea y el último, que está formado por cuatro fusas, se trata igual que el segundo de este compás. El cuarto compás comienza con dos corcheas, como partes del compás, por lo que se marcan con dos batidos del pie. El tercer batido va en el silencio de semicorchea, con la siguiente semicorchea (que también pertenece a esta parte) que se realiza al alzar el pie; la cuarta parte, formada por cuatro fusas, se trata del mismo modo que las anteriores del mismo tipo. Como los siguientes compases son muy similares a los anteriores, los paso por alto; sólo quisiera considerar el noveno compás. El primer batido cae aquí en la primera corchea; el segundo en la primera semifusa, las otras tres deben ser tocadas antes de la elevación del pie y, al hacer esto, se tocan las semifusas siguientes; las ocho semifusas conforman la segunda parte de este compás. La tercera tiene de nuevo ocho semifusas y así también la cuarta; ambas deben ser tratadas como la segunda. Todo lo que resta ya ha sido tratado. Cuando el tempo es tan lento no se marcan los compases enteros o, al menos, hasta que uno tenga ya una gran dominio [de estas cuestiones]. Lo que he dicho a propósito del compás de 2/4, es aplicable también para el de C. En contadas ocasiones aparece un *Adagio* escrito en 3/4 donde sería necesario subdividir las negras en corcheas [como se ha hecho en el 2/4], por el contrario, se suelen marcar simplemente las negras en un tempo tan lento. Ahora cerraré el presente capítulo con la esperanza de que accedan a disculpar mi prolijidad. Lo he hecho por el bien del principiante, para el que todo es difícil al principio si no tiene la posibilidad de disfrutar de unas instrucciones claras. Estoy plenamente convencido de que si no se piensa que todo esto ha sido dicho en vano, y se trabaja diligentemente y con constancia de la manera indicada, se obtendrán los resultados esperados. Si los ejemplos presentados no contaran con la aquiescencia de todo el mundo en lo que respecta a la melodía, se ha de tener en cuenta que no los muestro como modelos melódicos, sino como ejercicios

para aprender a subdividir las figuras y los compases. No todo el mundo está de acuerdo en estas cuestiones.



CAPÍTULO SEXTO

Sobre el sonido y la afinación pura

1

Debido a que el sonido es algo esencial en una buena interpretación, tanto para los instrumentistas como para los cantantes, no se deben escatimar esfuerzos para tratar de mantenerlo tan bello como a uno le sea posible. Todo el mundo sabe que un sonido hueco, mate y leñoso no es correcto y es pernicioso para una buena interpretación. El cantante, naturalmente, debe usar la voz tal como se la ha dado la Naturaleza; aunque incluso la mejor voz puede malograrse si se fuerza por la nariz o entre los dientes o al obstruir su paso natural a través de la garganta o la boca. Pero si un instrumentista tiene un mal sonido, él es el único responsable, ya que un buen sonido depende completamente de su pericia. Aunque hay que decir que también mucho depende del instrumento. Un mal instrumento nunca producirá un buen sonido.

2

Debido a que no a todo el mundo le gusta el mismo tipo de sonido sino que siempre hay diferencias en esta materia, es imposible que haya un reconocimiento unánime sobre la belleza de una cualidad sonora [concreta]. A unos les gusta una sonoridad fuerte y plena pero al mismo tiempo que no sea brillante ni resonante; a otros les gusta fuerte y estridente; aún a otros una estrecha, cortante y afilada; a un cuarto [grupo] una estrecha y débil, etc. Cuando el sonido es brillante, resonante y agradable, ciertamente seducirá a la mayoría, pero no a todos, porque siempre habrá alguno que tenga algo que decir. Esto demuestra que el sonido es una cuestión de gusto. A menudo me he encontrado con que el sonido que a uno le parece bello a otro le parece insoportable. Por ello es difícil, si no del todo imposible, definir [cuál es] el sonido bello que agrada a todo el mundo. Digo: el único modelo sobre el que un instrumentista debería formar su sonido es una bella voz humana; y, en mi opinión, una bonita voz es aquella que es brillante, plena y resonante, con fuerza viril pero no estridente; suave pero no hueca; en resumen, para mí una bella voz es aquella metálica⁶², plena, que canta, suave y flexible.

⁶² "die viel Metall hat", véase la Nota a la Traducción.

3

Cada instrumento se guía según la voz que le es más apropiada: flauta, oboe o violín se conforman según una bella [voz] de soprano o contralto; viola, violonchelo o fagot según una bella contralto, tenor o bajo. Como, indiscutiblemente, este sonido se encuentra en su estado más perfecto en el ser humano, también el instrumento que más lo asemeje producirá el sonido más completo.

4

La flauta requiere un sonido como el descrito anteriormente y no uno hueco, mate o leñoso porque esto, aquí, no sirve para nada. Tampoco es suficiente cuando se pueden hacer solamente unas notas brillantes y bonitas y el resto mates y lánguidas. Esto da lugar a una desigualdad que resulta molesta al oído. La homogeneidad entre las notas en todas las tonalidades con un sonido brillante y expresivo⁶³ es, sin lugar a dudas, uno de los objetivos principales en la flauta, aunque es raro encontrarlo debido a su dificultad. Sin embargo, es posible mantener una relativa homogeneidad en la octava grave de este instrumento; aunque sólo para aquellos que tienen un sonido metálico y están acostumbrados a cubrir mucho el agujero de la embocadura; estos serán capaces de producir las notas Do'', Sib' y Lab' casi como las demás (usando las digitaciones adecuadas que se explicaron en su lugar). Solamente el Sol#' no responde demasiado bien, aunque es posible hacer algo por él. Por supuesto que con una flauta con una llave añadida para esta nota se puede conseguir, pero no es a eso a lo que me quiero referir aquí y ahora.

5

Evidentemente, es más fácil conseguir la homogeneidad con un sonido mate que con uno brillante ya que, en ese caso, lo mate empasta con lo mate y, por tanto, todo es mate y, consiguientemente, homogéneo. Los que tengan un sonido brillante y metálico repartido de manera homogénea por toda la tesitura del instrumento tienen una gran ventaja sobre los que no lo tienen, y son muchos los que no lo tienen. Muchos piensan que no es posible producir las notas que (por su naturaleza intrínseca) son mates en la flauta, tan brillantes como el resto; pero siempre que la flauta, la embocadura y el oído sean buenos, se puede hacer mucho. Como ya se ha dicho, todo esto es aplicable solamente a la octava más grave; las notas más agudas son naturalmente más uniformes y, por tanto, también es más fácil tocarlas de manera homogénea.

⁶³ "singend", también se podría traducir como cantáble o cantable.

6

Cuando uno está ya en disposición de hacer todo esto, debería entonces preocuparse también de aprender a conseguir una igualdad entre los registros agudo y grave y no, como a menudo es el caso, a que sólo se escuchen los agudos, y nada los graves. En este caso, o se sopla demasiado fuerte en las notas agudas, o no se cubre lo suficiente el agujero de la embocadura; de aquí que resulte un registro agudo excesivamente estridente y uno grave hueco, y que la afinación pura resulte dañada porque no sólo se pierde la homogeneidad entre los registros agudo y grave, sino también la pureza entre los intervalos, incluso con un instrumento bien afinado.

7

Por lo tanto, este equilibrio debe ser tal que los graves se escuchen con la misma intensidad que los agudos. Sin embargo, uno no debería malinterpretar la regla: *el registro grave debe ser fuerte y el agudo débil*, como hacen algunos, que soplan con todas sus fuerzas en las graves y, por el contrario, tan débilmente en las agudas que no solamente se arruinan las ya comentadas proporciones entre el agudo y el grave, sino también la afinación pura, puesto que el grave queda demasiado alto y el agudo demasiado bajo. Aunque es cierto que las notas agudas de la flauta son más penetrantes que las graves y, por tanto, es necesario producir estas con más fuerza, no se debe exagerar en esta intensificación y debilitamiento porque, entonces, se caería siempre en el error anterior. Un oído entrenado y habituado [a escuchar] correctamente sabrá fácilmente determinar en qué medida se han de debilitar las notas agudas para mantener la uniformidad con la octava grave. Cuando digo que las notas graves deben producirse con mayor fuerza, no se debe pensar que esto se consigue sólo soplando más porque, de este modo, dichas notas serán más fuertes, pero también demasiado altas [de afinación] si no se tiene en cuenta la correcta posición de los labios. Observando bien esto se puede evitar dicho error y el sonido será firme, centrado y penetrante sin dejar de estar afinado. En caso contrario será espeso, sarroso⁶⁴ y demasiado alto. En relación a la posición de los labios ya se ha comentado con mayor profundidad en el Capítulo Segundo.

8

Para obtener un sonido firme, centrado y brillante, el mejor método es tomar notas individualmente y mantenerlas tanto como nos permita la respiración mientras se gira la flauta, que debe estar en la posición correcta, primero un poco hacia fuera y después poco a poco cerrándola hacia la boca –

⁶⁴ “belzig”, no existe en alemán. Probablemente sea una errata y quisiera decir “pelzig”.

siempre con un soplido constante – hasta que uno llega al punto donde el sonido es estable, lleno y centrado. Si uno sobrepasa este punto, girando la flauta aún más hacia dentro, el sonido seguirá estando centrado, pero estrecho y apretado por lo que, durante la interpretación, no se podrán realizar matices sobre dicha nota, lo que en cualquier caso es difícil en la flauta y no está al alcance de todos. De ahí que aquellos que no tienen [el suficiente] conocimiento del instrumento tienden a creer que es imposible matizar con la flauta; pero es posible. Sólo se debe uno preocupar por obtener un sonido sano, firme, lleno, masculino y flexible, con una intensidad tal que nos permita siempre hacer un *piano* o un *forte*; un cantante será siempre el mejor modelo para [mostrar] esto. Mucha gente produce el sonido más estrecho y débil que puede y cree que así la interpretación resulta más agradable que si se hubiese escogido un sonido más potente; pero se equivocan. Si un cantante se comportase como estos flautistas y produjese un sonido tan delgado como un hilo o chillase como un ratoncillo durante su interpretación, ¿sería agradable? Creo que no. Pero si hiciese justo lo contrario, y gritase con todas sus fuerzas, nos desagradaría del mismo modo. Ninguno de los dos sería capaz de matizar correctamente; y como esto, posiblemente, es más difícil en la flauta que en cualquier otro instrumento, nunca se conseguirá con tales procedimientos. Un sonido firme, sano, lleno y masculino, ni demasiado fuerte, ni demasiado débil, puede ser también matizado a voluntad en la flauta; simplemente hay que saber manejar el instrumento de manera adecuada.

9

Sin embargo, para realizar estos matices, lo cual sigue siendo un gran arte en la flauta, uno debe prestar especial atención a la afinación pura, si no quiere sonar como el maullido de un gato. Por lo tanto, no es suficiente con soplar con más fuerza para reforzar el sonido o con menos para atenuarlo; si no se entienden las ventajas de la afinación pura y no se tiene un oído bien afinado, se producirá más perjuicio que beneficio; porque soplando más fuerte se conseguirá un sonido más potente, pero también más alto, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones. Para evitar este error, cuando uno quiera crecer en una nota o pasaje de manera gradual, debe ir girando la flauta poco a poco hacia dentro a medida que el sonido crece y gradualmente hacia fuera cuando la nota o pasaje disminuye; así la afinación se mantiene pura y la nota [o pasaje] no queda alta ni baja ni, como ya he dicho, se convertirá en un maullido.

Ahora, estos crescendos y disminuendos⁶⁵ tienen sus gradaciones, que pueden ser aprendidas a base de una práctica diligente del incremento y atenuación del sonido, de manera que uno pueda decidir fácilmente qué cantidad de fuerza desea o es apropiada en cada momento tanto en notas cortas

⁶⁵ “wachsend und abnehmend”.

como en el progreso de una melodía. Para lograrlo, contribuye en gran medida el movimiento de los labios.

10

No creo que exista un instrumento con el que sea más difícil tocar afinado que la flauta. Muchos factores contribuyen a ello: primero, la desigualdad natural del sonido en este instrumento; el soplar demasiado fuerte o demasiado débilmente; una embocadura incorrecta; el tener un oído mal educado; una flauta incorrectamente afinada; etc. La experiencia lo prueba suficientemente. Incluso si uno estuviese en disposición de hacer todo con este instrumento pero le faltase la afinación pura, nunca estaría en disposición de dar una buena impresión con sus interpretaciones. Pero no todo el mundo ve claramente el origen [de estos problemas]. Muchos se sientan y escuchan a un intérprete con un bello sonido, que toca limpiamente y con gusto y, sin embargo, no es agradable; no son capaces de apreciar la causa – que es la mala afinación – y, cuando se les dice, no lo creen. Incluso aquellos para los que la música es su oficio no pueden escucharlo, como aún hace poco descubrí por primera vez. Por tanto, una interpretación mediocre, [pero] con un buen sonido y afinación pura, causará siempre mucho mejor efecto que todo el arte del mundo sin estos dos componentes. Aunque aquel que sea capaz de hacer todo lo posible en su instrumento con un bello sonido, una afinación pura y que conozca bien la interpretación, obviamente, será preferible al resto.

11

Afinar puro conlleva un conocimiento exhaustivo de los intervalos pertenecientes a cada escala musical. Sin dicho conocimiento, tocar escalas resulta inútil cuando, con él, es algo tan beneficioso. Pero cuando el [estudiante] tenga un dominio de los intervalos, y también un sonido estable, entonces debería practicar diligentemente las escalas en todos los tonos, e intentar grabar firmemente en su oído los intervalos, especialmente los semitonos y los tonos enteros. De este modo también conseguirá encontrar las notas y aprenderá a estar atento sobre las que demanden un soplido más fuerte o más débil. Soplar con la misma intensidad en todas las notas no funciona, incluso en una flauta excepcionalmente afinada. Aquí reside una de las principales causas de tocar desafinado. Es por ello que no es bueno que el principiante, que aún no tiene el oído bien formado, toque escalas por su cuenta; debería tomar un Maestro de reconocido prestigio para que le ayudara y le guiara de manera correcta; así, cuando menos, alcanzará antes sus objetivos. Si ha aprendido a cantar, pero a cantar afinado (porque hay dos formas de cantar como hay dos formas de tocar la flauta) realizará su trabajo mucho más fácilmente. Ya he advertido que cuando se practiquen notas largas, se deberían mantener durante el tiempo que

nos permita la respiración; porque así, no sólo el sonido se formará antes, mejor y con una sonoridad afinada, redonda y fluida, sino que se reforzarán tanto los labios como el pecho, algo necesario e indispensable que permitirá que el sonido sea firme, sin temblores ni oscilaciones.

12

Ahora quisiera presentar un método para aprender a escuchar la afinación pura, que he aplicado a menudo con muy buenos resultados; quizá encuentre beneplácito. Consiste en aprender a afinar un instrumento de teclado, bien sea un clavicordio, un fortepiano o un clavecín. Personalmente – y cuando lo hay disponible – prefiero un clavecín a un clavicordio o fortepiano, por su sonido más fuerte y sostenido⁶⁶. El estudiante tiene más tiempo para escuchar y comprobar con más detalle la nota. Este tipo de afinación es extremadamente útil y forma un oído muy agudo, especialmente si se aprende a temperar bien⁶⁷. Por descontado que todo aquel que quiera aplicar este método, debe distinguir lo que está alto y lo que está bajo; de otro modo, no valdría para nada y obtendría tan poco beneficio del mismo como si no lo hubiera aplicado en absoluto. Sin embargo, si uno no es capaz de sentir cuando está demasiado alto o bajo y, por consiguiente, no está en disposición de afinar un intervalo (como es el caso de muchos, incluso entre los que se dedican profesionalmente a los instrumentos de viento), es mejor que renuncie a aprender este instrumento en el que la pureza de los intervalos depende únicamente del que lo toca. Es mejor que escoja un instrumento de teclado, porque si está bien afinado, sólo con tocar la tecla correcta, uno estará afinado. Aunque se han publicado varios tratados para afinar los instrumentos de teclado, y mucha gente ya sabe cómo hacerlo, quiero igualmente mostrar una forma de realizarlo para el principiante.

Tampoco perjudicará a los que durante mucho tiempo han desafinado con sus instrumentos, en particular si son de viento, que se familiaricen con este [método]. El tocar afinado es una cosa difícil, pero tan sumamente necesaria e indispensable, que no se deben escatimar esfuerzos para conseguirlo. Por ello espero que mis consejos no se consideren superfluos.

13

Si se quiere aprender a afinar puro o temperar un instrumento de teclado se debe proceder de la siguiente manera: en primer lugar debería uno

⁶⁶ Esta afirmación de Tromlitz es ambigua, puesto que un clavecín de la época es, sin duda, más potente en su ataque que los otros dos instrumentos, pero no puede ser tan sostenido por la propia forma de producirlo, es decir, al ser cuerdas pellizcadas.

⁶⁷ Aunque Tromlitz sostiene que aprender a afinar temperado un instrumento de teclado es una buena práctica para el flautista, nunca recomienda afinar de este modo en la flauta. Véase el párrafo *13* o en el Capítulo Tercero, párrafos *21* y *24*.

preocuparse por afinar correctamente el unísono, tratando de hacer que dos cuerdas contiguas suenen como una sola. Esto no es fácil, y como tiene una influencia tan grande en cómo se afinan juntos los instrumentos de la orquesta, en especial los violines, no debería tomarse a la ligera, como a menudo ocurre, sino que debería uno afanarse por aprenderlo a conciencia. La forma más segura resulta al afinar el unísono a una cuerda ya afinada tomando la segunda cuerda desde abajo [grave] hacia arriba y no al contrario; porque si uno afina una cuerda que está demasiado alta relajando o aflojando su tensión, no permanecerá estable, sino que se irá bajando poco a poco. ---- Ahora busca escuchar una quinta pura y aprende a afinarla; si no lo puedes hacer solo, busca la ayuda de un profesor. Repítelo hasta que este intervalo quede firmemente grabado en tu oído. Ahora se afina una octava por debajo de esta quinta y se trata de fijar en el oído tanto como sea posible a base de repeticiones. Estos tres pasos son importantísimos y nunca se ejecutan lo suficiente para llegar a dominarlos. Una vez que se han practicado durante el tiempo necesario y han quedado fijados en el oído, uno puede empezar a temperar. Esto sucede sólo sobre la quinta, el resto de intervalos derivan de este; el unísono y la octava no se pueden temperar, sino que deben ser afinados totalmente puros⁶⁸. Para temperar la quinta, uno primeramente debería tratar de aprender a afinar la quinta justa totalmente pura. Después debe dejarla descender suavemente tanto como se pueda, sin ofender al oído, más bien de manera que lo pueda soportar de buen grado y con facilidad. Esta [corrección de la afinación pura] es la más utilizable en los instrumentos de teclado, y la manera más segura de encontrarla es intentar afinar la cuerda lo más cerca posible de la quinta pura de modo que los batidos del intervalo prácticamente desaparezcan y el oído lo pueda tolerar de buen grado. Este ejercicio se debe realizar hasta que se pueda encontrar fácilmente y sin esfuerzo dicho grado de temperamento. Aunque tanto en los instrumentos de cuerda como en los de viento se utiliza mucho menos que la pura, este ejercicio sirve para enseñarle a uno a escuchar la quinta justa de una manera más segura y certera. He comprobado continuamente que aquellos que son capaces de afinar correctamente un instrumento de teclado, tocan siempre muy afinados sus instrumentos de cuerda o de viento. ---- Cuando todo esto esté en orden, procedemos a afinar la octava por debajo de esta quinta y sobre ella, de nuevo, otra quinta temperada ascendente, de manera que obtendremos la *segunda* del sonido inicial. Si sobre esta segunda se vuelve a afinar una quinta [ascendente], se obtendrá la *sexta* del primer sonido. Ahora se afina la octava descendente de esta sexta; y luego la quinta [ascendente] sobre esta octava, y se obtendrá la *tercera* del sonido original.

⁶⁸ En el sistema temperado igual, sólo son intervalos puros, o justos, el unísono y la octava.

14

Si se ha obrado correctamente, la primera nota, que llamaremos Do', junto a su quinta, Sol', y la tercera que apareció en último lugar, Mi', deben formar un acorde válido en el que la tercera batirá un poco hacia el agudo y la quinta hacia el grave pero de una manera más que tolerable al oído. Si llegado a este punto un principiante (que es siempre a quien me dirijo) no se fía de hacerlo solo, debería buscar el consejo de una persona experimentada. Si esto es así, es decir, el acorde no tiene nada en contra de su armonía y el oído lo acepta con gusto, uno debería practicarlo hasta que se encuentre bien seguro. Aquí he mantenido el acorde de Do porque es el primero que se suele afinar en los instrumentos de teclado; pero como la flauta sólo tiene ocasionalmente el Do', se puede empezar sobre el Do'' o también sobre el Mi' grave que forma la tercera. También es factible probar con el acorde de Re', aunque deberá ser tratado de manera diferente debido al aire, a causa de la diferencia de temperamento, ya que este no siempre coincide con el del teclado; más sobre esto, después. Este ejercicio, una vez se ha aprendido a reconocer bien los intervalos puros y temperados, facilitará enormemente el tocar afinado en la flauta. Aunque el temperamento de la flauta deriva del teclado, se puede coger la flauta y practicar sobre estos acordes, y uno encontrará que pueden estar perfectamente afinados, aunque esto no ocurre con todas las flautas.

15

Debido a que del Do ya se ha encontrado la segunda, Re, que vale un tono entero, se debe practicar a menudo hasta que uno aprenda a escuchar perfectamente esta distancia afinada. Desde el Do, que se ha utilizado como nota de partida, hay dos [tonos enteros] hasta la tercera mayor, es decir: de Do a Re hay uno y de Re a Mi el otro. Desde esta tercera, Mi', afina la quinta, Si'; esto proporciona a nuestra escala la séptima mayor; la sexta, La', ya se ha encontrado, así es que tenemos otra tercera mayor desde la quinta Sol ['] al Si', que está formada por dos tonos enteros, es decir, de Sol' a La' y de La' a Si [']; esto también se debe practicar mucho. Ahora nos falta aún la cuarta, Fa', que sólo dista un semitono de la tercera, Mi'; si se es incapaz de hacer esto de oído, se deben seguir afinando quintas y octavas hasta que se consiga; también se puede conseguir de esta manera. Finalmente se afina la octava superior, Do'', de la nota de partida, Do', y se debe comprobar que el Fa', la última nota encontrada, forme una quinta temperada con este Do''. Si esto es así, es que lo has hecho bien, y has tenido que encontrarte con dos semitonos, es decir, desde la tercera, Mi', a la cuarta, Fa' y desde la séptima, Si', a la octava, Do''. Con esto resultará la escala completa. Estos dos semitonos aparecen en el mismo lugar en todas las escalas mayores; practícalos con la misma diligencia que los tonos enteros hasta que queden, de igual manera, firmemente grabados en tu oído.

16

Para hacer este proceso aún más seguro puede uno cambiar el rumbo después de haber afinado seis quintas de la manera descrita anteriormente; es decir, se afina la octava Do'-Do'' y, desde aquí, se va hacia atrás afinando quintas puras⁶⁹ hasta el lugar donde uno se desvió. Al afinar en sentido contrario [descendente], se pueden obtener resultados antes que de la manera habitual [ascendente]. Se hace así: se afina Do'-Sol', Sol-Re', Re'-La', La-Mi', Mi'-Si', Si'-Fa#'; y luego Do'-Do'', Do''-Fa', Fa'-Sib, Sib-Mib, Mib'-Lab, Lab'-Do#, Do#''-Fa#. Este Fa#, que es la nota donde antes habíamos interrumpido, debe funcionar como la quinta inferior de Do#''.

17

Otra forma segura de proceder es comenzar afinando por terceras, de la siguiente manera: primero se afina Do' y su octava pura, Do''; ahora dividimos las *tres terceras* que están contenidas en dicha octava, Do'-Mi', Mi'-Sol# y Sol#'-Do'' (usando Do'' en lugar de Si#'), de manera que una esté temperada más o menos igual de alta que las otras. Una vez hecho esto, se afinan sus octavas puras respectivas ascendentes y descendentes; después se afinan las quintas Fa-Do'; Do'-Sol', la octava por debajo de este, y su quinta, Re'; de nuevo las octavas ascendentes y descendentes, y ahora las terceras en la octava Re'-Re'': Re'-Fa#; Fa#'-La# o Sib'; Sib'-Re''; y sus octavas. Después de esto, las terceras, La-Do#; Do#'-Mi# o Fa'; Fa'-La', y sus octavas. Luego las quintas, La- Mi'; Mi'- Si'; la octava de Si, y la quinta Si- Fa#, y sus octavas. Y, finalmente, las terceras en la octava Sol-Sol', es decir, Sol-Si; Si-Re#; Re# o Mib'-Sol, y sus octavas, con lo que se termina. En el caso de que no se hayan afinado todas las octavas hacia arriba y hacia abajo, hazlo ahora. Mientras uno va afinando, debe ir siempre comprobando los intervalos ya afinados con los que van apareciendo, y escuchar que las quintas, que son aquí el factor determinante como lo eran las terceras en el primer método, se temperen tan bajas como deberían ser. Si no fuese así, significa que no se han dividido correctamente las terceras y hay que volver hacia atrás y buscar cuáles son las que quedan demasiado grandes o demasiado pequeñas [en relación a su temperamento].

18

Cuando se ha educado correctamente el oído gracias a este ejercicio, y se ha familiarizado uno con el acorde Do', Mi', Sol', o con cualquier otro, y con los

⁶⁹ "durch lauter Unterquinten". Esta frase es ambigua porque si realmente está hablando de temperar las quintas, no tiene sentido que hable de quintas puras. Puede ser una errata o con "lauter" querer decir temperadas.

tonos enteros y semitonos pertenecientes a esta tonalidad, tanto en su forma pura como temperada; entonces se toca la escala, por ejemplo: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do; o la que es más conveniente para la flauta: Re', Mi', Fa#', Sol', La', Si', Do#'', Re'', intentando tocar todos los intervalos de la manera más afinada posible, lo que es viable, con relativa facilidad, en una flauta bien temperada⁷⁰ y, repitiendo dicho ejercicio hasta que todo quede bien fijado en el oído. Al hacer esto, se debe prestar especial atención a los tonos enteros y a los semitonos para aprender a distinguirlos. Si se está inseguro, se debe tocar en el instrumento de teclado afinado para ver si suenan igual; aunque esté afinado temperado, guiará al que busca por el buen camino. Toca de este modo en todas las tonalidades y, al principio, no toques en otro tipo de escalas que en las aquí descritas, es decir, que tengan una distribución distinta de los intervalos. El resto se encontrará en el capítulo sobre las tonalidades⁷¹. Aquí no nos ocuparemos nada más que del buen sonido y de la afinación pura, es decir, de aprender a tocar cada intervalo afinado, que con lo que se ha dicho hasta ahora creo que será suficiente. Una vez que se ha obtenido esto, el resto será también mucho más fácil.

19

El segundo método es un buen Maestro, del cual tengamos la seguridad de que es capaz de tocar afinado. Él mismo debería tocar escalas con su alumno tan frecuentemente como sea posible haciéndole notar en cada ocasión que esté desafinado y no permitiéndole nunca pasar por alto una falta de este tipo, sino mostrándole claramente qué intervalo está desafinado y tocándolo para él para que lo imite hasta que lo haya asimilado. Sobre todo, le debe enseñar bien cuáles son los tonos enteros y los semitonos, y de qué manera deberían sonar; cuando ha entendido esto, le debe enseñar a tocar otros intervalos, que encontrará mucho más fáciles si ha comprendido bien los primeros, ya que estos nuevos están compuestos de aquellos. Ahora, uno no debe creer que porque puede hacerlo en una escala, lo podrá hacer en otras. Con este instrumento cada tonalidad debe ser tratada de manera diferente en lo que respecta al tratamiento del aire, como se detallará a continuación. Aún cuando uno utilice ya las digitaciones correctas sonará igualmente mal si antes no tiene el oído bien educado para poder regular la columna de aire de la manera adecuada. Ya he dicho esto hasta la saciedad, pero aún así creo que nunca se dirá lo suficiente: uno no se puede fiar sólo de que utilice la posición correcta de los dedos para producir las notas; y aunque haya hecho esto bien y tenga la flauta mejor afinada del mundo, será imposible tocar afinado si no está educado

⁷⁰ Aunque Tromlitz utiliza el verbo temperar: "auf einer richtig temperirten Flöte", está claro que quiere decir correctamente afinada (para poder tocar puro).

⁷¹ Capítulo Séptimo.

el oído con anterioridad. Sin embargo, esto último se puede conseguir con los dos métodos que he descrito en los párrafos precedentes. No se debe desaprovechar la oportunidad de educar o formar el oído, ni dejarlo para más adelante, como habitualmente ocurre; una vez que el oído está acostumbrado, ya permanecerá así. Por ello es tan importante que el maestro entienda esto y se lo haga practicar al alumno asiduamente. El método tradicional de enseñanza en el que el llamado Maestro, que se supone que es lo que debiera ser, toca continuamente junto a su alumno sin hacerle ningún tipo de apreciación, ni siquiera al comienzo de la pieza, ni le aclara el compás, ni le recomienda el tempo correcto (lo cual no puede hacer siempre, si no entiende el significado de las indicaciones agógicas en italiano); este método, como digo, no vale absolutamente para nada y perjudica más al alumno que le beneficia.

20

Todo aquel que desee dar clases debería haber estudiado el instrumento de la manera más diligente posible y de acuerdo a las reglas, o haber disfrutado de las enseñanzas de un Maestro así; debería ser más Músico y tener un conocimiento interno de la música mucho mayor que el normalmente posee la gente; sería incluso mejor si también hubiese hecho algo en cualquier otra ciencia relacionada con esta. Pero, por lo general, son meros ejecutantes, ignorantes y mecánicos, que han aprendido a tocar un poco, de forma leñosa y rígida, por casualidad, y sin ninguna regla o entendimiento. Y, ahora, estos quieren enseñar a otros cuando no están en condiciones ni de enseñarse a sí mismos. Engreídos por [los elogios de] otros ignorantes, se engañan a sí mismos y a otros. Por lo tanto, si uno no desea perder su dinero y su tiempo en vano, no debe creer que vaya a conseguir algo a cambio del precio [de las clases] con profesores de este tipo porque, al final, perderá el doble; más le valdría tomar lo mejor si es que puede. Si uno no se encuentra en posición de juzgar y de elegir, debería pedir consejo a un hombre imparcial; aunque no abunda esta clase de hombres honestos, [siempre] habrá alguno que le ayude a tomar el camino correcto.

21

Tocar afinado de la manera que he descrito más arriba siempre requiere más esfuerzo que de otro modo. Muchos que tienen talento lo han aprendido rápidamente, bien ayudándose del método descrito, bien porque tienen un buen profesor que conoce este arte y comprende la manera adecuada de instruir a un alumno en él. Ya he dicho que no se pueden tocar todas las escalas de la misma manera en lo que respecta al control del aire, por ello es de importancia capital aprender a reconocer las notas que necesitan un soplo más fuerte o más débil. Una vez que se tiene este conocimiento, se debe tratar de dominar

primero *una* escala y grabarla firmemente en el oído antes de proseguir. Para conocer con más detalle la diferencia de dicho tratamiento del aire, que es un tema de suma importancia, examinaremos las escalas una por una: y comenzamos con la de Re Mayor. Lo que es *Mayor* y *menor* se explicará a su debido tiempo, donde podrá uno familiarizarse con los intervalos que pertenecen a cada tonalidad. El Re grave en la flauta demanda y tolera un soplido pleno; la segunda, Mi', en cambio, no; incluso, aunque la flauta esté bien afinada, esta nota debe ser soplada moderadamente para que el intervalo esté afinado; por tanto, ofrece un contraste muy grande con la primera nota, y es más débil. La causa es el agujero pequeño, el aire tiene muy poca libertad en su salida. Uno puede advertir que esta es la causa cuando abre la llave de Mib al mismo tiempo: ahora el aire tiene una salida libre y el sonido se vuelve más brillante y potente, pero también demasiado alto. Si el agujero estuviese en su lugar correcto, sería más grande y, así, esta nota tan potente como la primera. Pero, de este modo, el agujero debería estar mucho más abajo, por lo que deberíamos tener un dedo más largo; y como este no es el caso, el agujero es el que se debe adaptar al dedo, es decir, se debe poner más cerca, donde el dedo pueda llegar, y hacerse más pequeño; por ello se debe soplar más débilmente [en dicha nota] para que no quede alta.

22

Aquí ya tenemos dos maneras de soplar. La tercera siguiente, Fa#, generalmente está un poco baja, y no puede ser afinada totalmente pura si no queremos que el Fa' y otras notas dependientes de él sean inutilizables. Como este Fa# está demasiado bajo, se debe soplar de nuevo con más potencia para que quede afinado. La causa vuelve a ser que ninguno de estos agujeros se encuentra en su lugar correcto y a que nuestros dedos, que dictan [la posición de] los agujeros, no pueden ser situados donde deberían. La cuarta, Sol', necesita menos aire; la quinta, La', aún menos; el Si ['] y el Do#" se tocan como el Sol[']. De esto se puede ver lo difícil que es tocar esta escala afinada, aunque es una de las fáciles, y lo desigual que resulta por la alternancia de notas que requieren un soplido fuerte o débil si uno no es capaz de ayudarse avanzando o retrasando los labios o abriendo y cerrando la flauta, o con una combinación de ambas cosas a la vez. En el capítulo de las digitaciones se puede encontrar lo que es necesario para el uso de la digitación adecuada así como otras cosas relevantes dichas a propósito de este tema. Así, si con determinadas notas que por su propia naturaleza quedan bajas en la flauta se debe soplar más para lograr que estén afinadas; retirando los labios o abriendo un poco la flauta, o ambas cosas a la vez, conseguimos que la apertura sea mayor y la nota más aguda, con lo que con menos aire podemos alcanzar el mismo objetivo. Con notas que requieran menos aire, haz justo lo contrario, es decir, cierra un poco la flauta, o adelanta los labios, o ambas cosas a un tiempo, de manera que la

apertura sea más pequeña, el sonido más grave y ahora uno pueda soplar con un poco más de fuerza manteniendo el objetivo y consiguiendo una relativa homogeneidad en el sonido. Con una práctica constante apenas se notará dicha desigualdad [entre las notas]. No se debe pensar que este movimiento de la flauta (hacia dentro o hacia fuera) o el retrasar o avanzar los labios es, en modo alguno, grande: es realmente muy pequeño, especialmente cuando nos ayudamos de ambas técnicas a la vez; cuando está bien hecho es casi imperceptible. Sin embargo, no todas las escalas son tan fáciles como esta, como veremos a continuación.

23

Dado que los diferentes grados de fuerza de [la columna de] aire y la correcta aplicación de otros métodos de ayuda no pueden ser establecidos de otra manera que por medio de un oído educado, es fundamental que no se escatimen medios para formarlo con los medios sugeridos; bien afinando un instrumento de teclado, bien con la ayuda de un profesor hábil que debería tocar todas las escalas con el alumno, haciéndole observar claramente cada intervalo durante el tiempo que haga falta hasta que lo asimile y aprenda a escucharlo limpiamente. Aunque esto ya se ha dicho una y otra vez, continuare repitiéndolo [en cada oportunidad que se me presente] por ser algo tan importante y a la vez, tan difícil; aunque quizá muchos piensen que es fácil, para nada es algo insignificante y nunca se dirá de más. Se dice de los instrumentos de cuerda: si está bien afinado, la mitad del trabajo está hecho, ¿por qué no aquí, [con la flauta], también? Especialmente dado que la flauta es casi uno de los más difíciles de tocar afinado. Como son pocos los que se han esforzado en aprender a hacerlo, son también pocos los que lo hacen y, por ello, la flauta tiene colgado el sambenito de que no es posible tocarla afinada. Así es que, señores míos, ¡a trabajar! A todos los que os entregáis a este instrumento, y que queréis portar el título de Virtuoso con honor, a los que os esforzáis por adquirir un buen sonido y a aprender a escuchar correctamente; si tenéis un instrumento bien afinado, también seréis capaces de tocar afinado y podréis cerrar la boca de una vez a los que critican este instrumento, otrora tan querido.

Y si no sois capaces de hacerlo por vuestra cuenta, tragaros vuestro orgullo y pedid consejo, que se os dará. Es obvio que esto sólo es aplicable a los Virtuosos arrogantes; los hombres honrados y con sentido común, no necesitan este tipo de recomendaciones

24

De todo lo precedente se deduce que la afinación de la flauta es una cuestión muy diferente y mucho más intrincada que la de los instrumentos de teclado; en estos, cada nota o sonido tiene su propia cuerda, que puede ser

afinada más aguda o más grave a placer, y los intervalos también se pueden temperar a voluntad; de hecho, el mejor temperamento es aquel en el que todos los tonos se parecen entre sí tanto como sea posible, es decir: en el que todas las quintas son un poco pequeñas y todas las terceras un poco grandes. Sin embargo, en la flauta esto no es aplicable; ninguna nota es independiente, y, por tanto, no se puede afinar bien por sí sola sin tener en cuenta otras notas relacionadas con ella. Si pasamos esto por alto con una, todas las notas relacionadas con ella se echarán a perder también, como podremos ver perfectamente en el siguiente ejemplo sobre Fa#. Para agradar a los constructores de instrumentos corrientes, dado que no saben nada sobre el tema, me gustaría explicar este caso de modo algo más detallado, [así] quizá lo entiendan y aprendan a aplicarlo a la afinación del resto [de sus instrumentos]. Ya he dicho antes que no es posible afinar el Fa# puro y aún menos temperarlo alto sin estropear el Fa y otras notas dependientes de él. La afinación de este Fa# viene, en parte, determinada por la medida [del taladro] y, en parte, por el agujero situado debajo de él, que se supone debería dar el Fa; si el Fa# se afina puro, el Fa quedaría altísimo; y si quisiéramos temperar el Fa# como la tercera mayor de Re, un poco más alto, el Fa quedaría absolutamente inutilizable, ¿y dónde quedaría igualmente el Mi#? De esta manera el Sol# y el Do# quedarían también demasiado altos, con lo que prácticamente se convertirían en un Lab'' y un Reb''' respectivamente. Incluso el Re''' sufriría, porque la idea de que la octava Re''- Re''' se afine sólo moviendo el corcho es un error; sí, pero, si no fuese más que esta octava Re''- Re''', aún podría ser tolerable, pero hay que tener en cuenta el resto de intervalos y, por encima de todo, el sonido. Sólo hay una única posición del corcho en la que se puede producir un sonido firme y bueno; si se mueve de su lugar en un determinado cuerpo central, tanto el sonido como la afinación sufrirán. Los buenos constructores de instrumentos pueden entender esto que, después de todo, es uno de los casos más nimios y simples y aplicarlo a todos los demás, lo cual, realmente, no es tarea sencilla – aunque lo creáis – y sólo con este conocimiento se puede afinar una flauta, no de otro modo. Por muy diferente que sea el temperar una flauta de hacerlo en un instrumento de teclado, *esta* última práctica es esencial – con la consecuente educación del oído – para poder aplicarlo en *aquella* y, por consiguiente, ser capaces de tocar también afinados en una flauta bien construida.

25

Hasta aquí hemos considerado como se debería usar el aire en la octava más grave de la escala de Re'; ahora echaremos un vistazo a las otras octavas. El Mi'' (la segunda de Re'') tolera un poco más de aire que el Mi' de la octava grave, pero siempre menos que el Re''. La tercera, Fa#'', requiere más aire que la segunda, Mi''; Sol'' y La'' también un soplo un poco más fuerte; Si'' aún más fuerte; Do#''' y Re''' un poco menos, aunque me estoy refiriendo al Do# tal y

como aparece en mis flautas y digitado de acuerdo a la tabla como le corresponde; pero si uno tuviese que tocar un Do [#] ''' en una flauta corriente con la digitación habitual y soplando algo más fuerte aún quedaría más alto y, en consecuencia, menos utilizable. Aunque he dicho que hablaría de las escalas menores en el capítulo sobre las tonalidades, me veo obligado, a causa del tratamiento del aire, a hablar en este momento. Sin embargo, la explicación de lo que es Mayor y menor se postergará hasta dicho momento; allí también se encontrará cómo las escalas menores están constituidas al ascender y al descender. ----- En la escala de Re menor ascendente todo permanece como en Re Mayor, excepto que la tercera menor de Re', es decir, Fa': debe ser soplada tan débilmente como el Mi', o incluso más, dependiendo de la embocadura de cada uno. Al descender, el Do'' y el Sib', que aparecen aquí, deben ser tocados más débilmente que el Re''; si uno no tiene esto muy en cuenta, las notas Fa', Sib' y Do'' quedarán demasiado altas. En la segunda octava hay que volver a tener cuidado con las notas Mi'' y Fa'' y tocarlas más débilmente que el Re''; el resto, tanto al ascender como al descender, se deben tocar con igual fuerza, excepto el Si'', al que hay que darle un poco más de potencia. Este Si'' siempre está un poco bajo, [por lo que] no es posible afinarlo puro; de otro modo la flauta perdería el La#'', mientras que el Do#'' quedaría demasiado alto.

26

En la tonalidad de Mib Mayor, el Mib' se debe tocar con mucho aire, especialmente si la flauta sólo tiene una llave; en la segunda, Fa', se debe soplar mucho más suavemente para que esté afinada; la tercera, Sol', requiere más aire; la cuarta, Lab', muy poco, de hecho es más alta que Sol#, aunque se digite de forma diferente; la quinta, Sib', también suavemente; la sexta, Do'', un poquito más fuerte; la séptima, Re'', más fuerte [aún]; y la séptima, Mib'', exactamente igual. Tocar afinado en esta tonalidad es muy difícil, en particular, en la octava descrita. En la segunda octava es algo más fácil, pero aún así, sigue siendo bastante complicado. Del Mib'' a su segunda, Fa'', no es tan peligroso como en la octava grave, aunque se debe tocar más débilmente que el Mib'', si no, quedará demasiado alto, sobre todo, si el Mib'' no está bien afinado; el Sol'' más fuerte; el Lab'' un poco más suave; Sib'' más fuerte; Do''', Re''' y Mib''' con la misma fuerza. Las digitaciones en esta escala no son difíciles, pero la afinación sí que lo es, y sigue siendo un gran arte que no se encuentra fácilmente. La escala ascendente de Mib menor contiene las mismas notas que la del modo Mayor, con lo que el tratamiento del aire es similar, excepción hecha de la tercera menor, Solb', que se debe tocar muy suavemente para que no quede demasiado alta. Al descender, Mib''', Reb''', Dob''' y Sib'' se tocan con la misma cantidad de aire; Lab'' más débil; Sol'' más fuerte; Fa'' más débil; Mib'' más fuerte; Reb'' con la misma fuerza aunque se debe abrir un poco el agujero de la embocadura hacia fuera; Dob'', Sib', Lab', Solb' y Fa', débiles; Mib'

fuerte de nuevo. Estas diferencias tan grandes en la manera de soplar son aplicables sólo a las flautas que no tienen más llaves que la de Mib y Re#; en una con las llaves de Fa, Sol#, Sib y Do'', todo suena igual, excepto en las notas Sol#' y Sib' que funcionan como Lab' y La#' y deben ser ajustadas con el aire: Lab' es una coma más alta que Sol#' y La#' una coma más baja que Sib'.

27

La escala de Mi Mayor es otra de las más complejas. Aunque ya se sabe por la escala de Re Mayor como realizar el paso Mi'-Fa#', se le debe prestar mucha más atención aquí [Mi Mayor] que en aquella de Re Mayor. Si [queremos que] la progresión: Mi'-Fa#'-Sol#' sea soportable, el Fa#' (que es demasiado potente y bajo e contraposición con las otras dos notas) se debe subir y afinar cuidadosamente para que el contraste con el Mi' y el Sol#' no sea demasiado llamativo. Aquí se vuelve a ver claramente que esto no se puede conseguir sólo con las digitaciones. [¡]Qué maravillosa escala podrá ofrecer al mundo aquel que no sepa controlar el aire en esta progresión [!], sobre todo si tiene una flauta que no esté bien afinada o en la que el Fa#' esté casi tan bajo como el Fa'. El Mi' enseguida se nos va y queda alto si soplamos con un poco más de aire de la cuenta; así también el Sol#; y el Fa#' entre ellos permanece tan estable que sólo puede subirse y hacerse más homogéneo con las notas que lo circundan con los métodos indicados anteriormente, y no sólo soplando más. Ciertamente, en un instrumento de cuerda es más fácil y seguro hacerlo, siempre y cuando el oído sepa cómo debe sonar: los dedos pronto se acostumbran y ya está, sin necesidad de realizar ningún tipo de posterior artificio como en este caso. Los de los instrumentos de teclado son los que lo tienen más fácil. ---- Después de estos pasos viene la cuarta, La'; este La' se debe soplar siempre, y sin excepciones, de una manera intermedia; en el supuesto de que se le quisiese dar a esta nota más fuerza se debe recurrir al método indicado anteriormente, es decir, se debe cerrar un poco la flauta y avanzar los labios ligeramente, de modo que la nota quede más grave y se le pueda dar más fuerza para que suba hasta que esté afinada; el Si' y el Do#' son iguales que los de la escala de Re Mayor y, si hay una llave de Re# en la flauta, el Re#'' que viene a continuación, como séptima mayor, se puede tocar con la misma fuerza. Pero si no se tuviese, el Re#'' queda demasiado alto con la llave de Mib (si [la flauta] está bien afinada) por lo que hay que moderar el soplo tanto como sea posible y cerrar algo la flauta para bajarlo, aunque si el Mib esté afinado puro, será muy difícil bajarlo lo suficiente. En este caso, el Do#'' que viene a continuación se debe subir para que no se note demasiado este paso falso Do#''-Re#''. La octava, Mi'', debe tocarse, nuevamente, un poco más débil. Si todo esto se observa escrupulosamente seguro que no se volverá a decir que la flauta es fácil; en caso de no hacerlo, y si se toca como la mayoría de la gente ha hecho hasta ahora, se seguirá igualmente tocando desafinado, como ha ocurrido y aún

ocurre hoy en día. Todo aquel que no pueda advertir lo que aquí se ha dicho, o que lo considere superfluo, y prefiera seguir tocando de la manera habitual, no es un flautista y tampoco llegará a serlo; podrá llegar a acompañar dignamente danzas y cosas por el estilo pero nunca llegar a un nivel en sus ejecuciones que le permita mostrar que es un Maestro y un verdadero Virtuoso.

28

En la segunda octava el paso Mi''-Fa'''-Sol'' es aún más insoportable en las flautas comunes y digitadas de la forma habitual que en la primera octava; en particular el Sol'' queda altísimo en relación al Fa''' y no hay artificio que nos permita bajarlo lo suficiente. En mis flautas está afinado de forma diferente y también se digita de otra forma por lo que está más afinado aunque, no obstante, se debe moderar el soplo para que no quede demasiado alto. Por supuesto que con una flauta con más llaves este problema queda totalmente solucionado; yo afino en estas flautas el Fa# un poco más grave que en las flautas sin llaves, de modo que, el que no esté aún familiarizado con las llaves, pueda usarla sin ellas como si fuera una flauta que no las tuviera. Sin embargo, si puede utilizarlas, debe siempre abrir la llave de Fa para tocar el Fa#, para que suene bien. Tóquese el siguiente Sol'' también con la llave y, dado que el Mi' en mis flautas suena más potente si se acciona con precaución la llave de Re#, uno obtiene la secuencia Mi-Fa#-Sol# bella, brillante, pura y homogénea tanto en la primera como en la segunda octavas, así como unos trinos correctos y bonitos que se tratarán junto al resto en su momento. El La'' y el Si'' se consideran aquí como en la escala de Re Mayor; el paso La''-Si''-Do#''' se trata casi de la misma manera que el Mi''-Fa'''-Sol''; el Si'' está también un poco bajo, y así debe ser si se quiere que el La#'' sea utilizable, como ya se ha dicho. La diferencia entre el La#'' y el Sib'' como, en general, entre las notas [alteradas] con sostenidos o bemoles, se puede encontrar en la tabla de digitaciones, así como la forma en que todas estas escalas deben ser digitadas en mis flautas (según mi tabla).----Re#''' y Mi''' necesitan aire suficiente para que puedan ser emitidas bien y con facilidad, sin estridencias. La escala ascendente de Mi menor se trata como la de Mi Mayor, con la excepción de la tercera, Sol, con lo que nos libramos del enrevesado paso Mi- Fa#- Sol#; las notas Mi, Fa#, Sol, La, Si, así como todas las de la escala descendente, se tocan como las de la escala de Re Mayor.

29

La tonalidad de Fa Mayor no es exactamente una de las más difíciles, pero su escala se debe tratar con mucha prudencia, ya que tiene como nota fundamental el Fa, que es una de las más peliagudas y que, fácilmente, puede quedar alta estropeando toda la escala. Por ello, para estar seguro de que esta nota está afinada y pura, es necesario pedir consejo a sus vecinas, Sol' y La', a

fin de que no quede demasiado alta por soplar mucho, porque sólo soporta un poco de aire. El Sol' y el La' ya los habíamos visto en la escala de Re Mayor. El Sib' es una nota débil y mate, que requiere poco aire; aunque el siguiente Do'' es también una nota débil y opaca, se le puede soplar un poco más que al Sib'; el Re'' admite todavía más; el Mi'' menos; Fa'' aún menos. En la segunda octava la escala es más fácil, se puede tocar prácticamente hasta el Fa''' con un soplido similar, con la excepción de las notas más agudas, donde hace falta un poco más de presión⁷². Este Fa''' tiene el defecto de que su emisión es muy difícil; pero si antes se toca brevemente el Mi''' y se liga rápidamente al Fa''', se facilita la tarea. Se puede mejorar, por supuesto, pero a costa de otras notas. En una flauta con las llaves de Sol# y Sib sale mejor. Dado que en esta escala aparece el Sib'', se debe recordar, si la flauta está bien afinada, que no se debe tocar de la manera habitual con la digitación de horquilla, sino con 124567, ya que la posición de horquilla, es decir 13, es para el La#''. Ahora, si en una flauta sonara el Sib'' afinado con la posición de horquilla, y también con 124567, entonces faltaría el La#'', con lo que la flauta estaría mal afinada. Si quieres estar convencido de esto, prueba sólo a hacer el acorde: Fa#''-La#''-Do#'' y escucha su bella afinación; el Fa#'' está demasiado bajo, el La#'' demasiado alto y el Do#'' aún más alto. Este defecto no se encuentra en mis flautas. Si quisiera temperar un Sib'' para que pudiera ser tomado como un La#'' como en los instrumentos de teclado, tendría que temperar también el Fa#'' como en dichos instrumentos, lo cual no es posible; porque el Fa se volvería demasiado alto y no nos valdría ni como cuarta de Sib, ni como quinta, ni como tercera mayor (Mi#) de Do#; por no hablar de otras situaciones. Para el Mib y el Re# nos sirve la misma explicación. ---- La escala menor de Fa es mucho más difícil que la mayor. Aunque la *ascendente* es idéntica salvo por la tercera menor, Lab, que necesita muy poco aire, no ocurre lo mismo con la *descendente*. Podría parecer que las notas del agudo al grave: Fa''', Mib''', Reb''', Do''', Sib'', Lab'', Sol'', Fa'' se deban tocar con la misma intensidad, pero no es así. Si la flauta tiene una sola llave, el Mib''' queda bajo, el Reb''' alto, el Do''' bajo, el Sib'' bajo y el Lab'' alto; y si se intentara afinar mejor el Do''' sin la llave de Mib, el Reb''' quedaría aún más alto y el Lab'' casi impracticable. Admito sin problemas que en algunas flautas corrientes puede haber notas de características diferentes, *por casualidad*, pero estas [flautas] no están afinadas, porque lo que se gana en una [nota], se pierde en las otras. La afinación no es una tarea sencilla ni mucho menos, y todo aquel que quiera afinar una flauta de modo que todas las notas sean buenas y utilizables, debe tener un conocimiento preciso de las proporciones entre los intervalos y de cómo las notas en la flauta están relacionadas entre sí. De otro modo es imposible afinarla adecuadamente. Quizá algún día llegue a publicar en imprenta las ventajas de construir y afinar una flauta correctamente. Aunque estas secuencias reseñadas tienen sus dificultades, estas son mucho menores

⁷² "ein wenig schärfer".

que las de la primera octava. En primer lugar, si la flauta tiene sólo una llave, el Mib'' queda demasiado bajo respecto al Fa''; el Reb'' que sigue a aquel queda aún mucho más bajo y se tiene que subir abriendo la flauta y soplando un poco más fuerte. Después de este viene el Do'', un paso horrendo; el Reb'' anterior requería mucho aire y sonaba fuerte y brillante, [pero] este Do'' necesita menos aire y es frágil y mate; si se tiene una llave de Do'' en la flauta, el Reb'' se puede tocar con un soplido similar y afinado mientras que el Do'' que le sigue también quedaría afinado y brillante; Sib' y La#'' son, igualmente, notas mates que requieren poco aire [en una flauta] sin llaves; Sol' y Fa' ya son conocidas.

30

Aunque la tonalidad de Fa# Mayor no es una de las que más se usan en la flauta como tono principal para piezas enteras, es necesario conocer su escala ya que puede surgir en ciertas modulaciones. Es una de las más difíciles en la flauta, tanto en lo que respecta a las digitaciones como en lo relativo a la afinación. Ya he dicho que el Fa#'' es una nota un poco baja y también que, como consecuencia de las razones ya explicadas, debe estar algo bajo; por lo tanto, si no se quiere que el primer paso entre Fa#'' y Sol# esté ya desafinado, se debe subir el Fa# tanto como sea posible por los métodos dados; el Sol#'' es mate y débil, requiere poco aire; La#, lo mismo; Si' y Do#'' ya han sido mencionados, pero la peor secuencia es: Re#''-Mi#''-Fa# ['']; el Mi#'' es, por naturaleza, demasiado alto y aún lo parece más cuando viene precedido por un Re#'' bien afinado y seguido de un Fa#'' bajo. Si no se tiene llave de Re# en la flauta, sino sólo de Mib, el Re#'' que se obtiene sigue siendo alto y el Do#'' debajo de él, bajo por comparación, con lo que la secuencia: Do#''-Re#''-Mi#''-Fa#'' resulta aún peor. Si se continúa en la segunda octava, el Sol#'', que está demasiado alto, aparece a continuación; si en la flauta se tiene un Sib'['] puro digitado con 13, el La#'' está también alto, el Si'' bajo y el Do#''' altísimo. Esta es una secuencia espantosa presente en todas las flautas corrientes, y sus notas están tan alejadas de su afinación correcta, que ni con todo el arte del mundo es posible producir dichos intervalos afinados. Yo he intentado hacer las notas Fa#'', Sol#'', La#'' y Do#'' afinadas hasta donde me ha sido posible, en parte con la construcción [de la flauta], en parte por medio de la digitación; y, por supuesto que, un oído educado, junto a una *embocadura correcta*, pueden ayudar a que sea más fácil.

La diferencia se puede apreciar al tocar la tríada Do#''-Mi#''-Sol#'' y Fa#''-La#''-Do#'' en una flauta corriente y ver de qué manera tan horrenda suenan. Y es indudable que ningún constructor de instrumentos podrá corregir este fallo, porque hay algo más que simplemente hacer algo que parezca una flauta. En una flauta bien afinada con llaves para las notas mates todo está en su sitio y es un verdadero placer ser capaz de conseguir dichos intervalos (que casi nunca se escuchan afinados en una flauta) tan bien afinados, iguales y claros; parece que no es el mismo instrumento. Verdaderamente, confieso que es más

difícil tocar con estas llaves que sin ellas, pero si uno tiene un instrumento de este tipo que esté afinado en ambos casos, es decir, con y sin llaves, siempre se puede usar como si las llaves no existieran hasta que poco a poco uno esté en posición de usar una u otra mientras toca. En la actualidad se hacen flautas con llaves en todas partes pero, ¡qué afinación! Hace bien poco tuve dos de estas en mis manos, una alemana y otra inglesa, y os puedo asegurar que prácticamente no había un solo intervalo afinado; además su sonido era malo, duro y leñoso. Si se dejan los prejuicios a un lado y se examinan mis flautas en su estado actual de manera imparcial, se observará que pueden producir un sonido lleno, masculino, brillante, y metálico, tanto en el agudo como en el grave de manera cómoda y sin mucho esfuerzo y que, con una *embocadura correcta*, se puede tocar afinado en todas las tonalidades. Por supuesto que alguien que deje el agujero de la embocadura abierto al tocar, o que no lo cubra lo suficiente, no podrá hacerlo; dicho orificio debe cubrirse algo más de la mitad para que el sonido sea firme, potente y afinado; sin embargo, si se cubre demasiado, el sonido se vuelve estrecho y apretado y no valdrá para nada. ---- Fa# menor es un poco más fácil, pero aún contiene muchas de las dificultades mencionadas. Al ascender no cambia nada excepto la tercera mayor, La#, cuyo lugar ocupa la tercera menor, La, quedando el resto como en la [escala] Mayor. Al descender es más fácil, sólo hay que tener en cuenta que el Do#''' y el Sol#'' estén un poco más bajos de lo habitual.

31

La escala de Sol Mayor es una de las más fáciles, y no tiene más nota mate que el Do''; al intérprete puede ayudarle a hacer esta nota más brillante si tiene una embocadura buena y algo aguda⁷³. Pero debe ser capaz de escuchar correctamente, porque de otro modo no le aconsejo esta digitación. En bastantes flautas suena brillante con 2456, pero en algunas hay que añadir también el 7, con la precaución de que no quede demasiado alto. Los que dejen el agujero de la embocadura bastante abierto, es decir, que no lo cubran demasiado, no pueden usar este método que acabo de mencionar, sino que deben utilizar [la digitación] habitual. Por lo demás, todo lo relatado para la escala de Re Mayor puede ser observado en esta. Sol menor es ya algo más difícil porque la escala ascendente contiene la tercera menor, la [nota] mate, Sib'. En la descendente, el paso Fa''-Mib'' casi nunca está afinado porque el Fa normalmente está demasiado alto o, cuando menos, a poco que se sople se sube, y el Mib está siempre bajo en las flautas ordinarias. Incluso en una flauta bien afinada puede quedar este paso fuera de sitio si no se trata el Fa con sumo cuidado. Al descender en la segunda octava, simplemente debo recordar, de nuevo, que el

⁷³ Es probable que Tromlitz se supone a lo que hoy diríamos como un sonido más timbrado (o metálico como lo suele llamar).

Sib'' (en una flauta bien afinada) no se debe digitar 13 sino 124567, que es la posición real del Sib''. La forma de tocar el resto de intervalos ya ha sido explicada profusamente.

32

Ahora llegamos a la escala de Sol# Mayor; pero debido a que en esta forma, Sol#, no aparece nunca en la flauta, tomaremos en su lugar Lab Mayor, que sí lo hace más a menudo. Lab' es una nota mate y débil, por lo que debe ser tratada con mucho esmero; la segunda, Sib', exactamente igual; Do'' no es mucho mejor, pero admite algo más de aire; ahora viene el peor paso, de Do'' a Reb''; este Reb'', como ya se ha dicho, queda demasiado bajo. La digitación que hay para él ayuda algo, pero no lo suficiente, por lo que hay que tratar de arreglarlo con los métodos ya citados. El Do'' que está debajo y el Mib'' que está encima, si está afinado, guiarán al intérprete (si tiene oído). El Fa'' [hay que hacerlo] con cuidado; el Sol'' queda como antes; el Lab'' requiere más aire que el Lab'; el Sib'' funciona según la regla dada y, si la flauta está afinada de manera adecuada, el resto de notas se tocan según la tabla de digitaciones y en su mayoría con un mismo tipo de soplido. La escala de Lab menor es muy complicada, pero sólo aparece en modulaciones y muy raramente, aunque se debe conocer para cuando pueda aparecer. Ocurre aquí lo mismo que en el resto de escalas menores, en las que todo permanece igual excepto en lo que respecta a la tercera, que es menor, en este caso, Dob''; la secuencia Lab'-Sib'-Dob''-Reb''-Mib''-Fa'' es difícil y debe ser tratada con mucha prudencia; Lab' y Sib', y también Dob'' si se digita 2345, se deben tocar muy débilmente, pero si uno toma el Dob'' con 17 se debe subir (aunque la primera de estas digitaciones está más afinada); el Reb'' se debe subir lo suficiente para que pueda formar una segunda pura con el Mib'', como se ha repetido continuamente; el Fa'' ,de nuevo, débil. Al descender, Lab'', Solb'', Fab'' y Mib'' se tocan de acuerdo a la tabla de digitaciones y con un soplido homogéneo; el Reb'' tiene que ser tratado de nuevo con mucho cuidado; el Dob'', con 17, hay que subirlo un poco; Sib' y Lab', débiles y con la misma intensidad en el soplido. En la segunda octava, la escala ascendente se puede tocar con un soplido homogéneo (si se hace en una flauta afinada por mí y usando mi tabla de digitaciones), excepto en la tercera menor, Dob''', que se puede subir un poco usando la digitación 14567, y bajarlo con la 1457. Al descender [en la secuencia] Lab'''-Solb'''-Fab''', el Solb''' y el Fab''' se deben subir un poco; incluso el Mib''' toleraría también un poco [su subida]; el resto, como ya se ha comentado.

33

La siguiente escala, La Mayor, parece fácil a muchos, pero no lo es en lo que respecta a la afinación. Simplemente considera el paso Fa#''-Sol#''; el Fa#''

está muy bajo, y el Sol#'' altísimo; y en este caso no tenemos ningún truco para poder ayudarnos. Para el resto es válido todo lo que se comentó para la escala de Re Mayor. El Do#''', sin embargo, se nota mucho más en esta tonalidad y queda bastante más alto que en la escala de Re Mayor; también es difícil hacer algo para evitarlo. En mis flautas el Fa#'', Sol#'' y Do#'' están mucho más afinados y uno se puede ayudar fácilmente con la ayuda de mi tabla de digitaciones. Aunque fuese verdad que esta tonalidad no presenta otras dificultades, se encontrarán suficientes en alguna de sus modulaciones, como: Mi Mayor, Do# y Fa# menor, acerca de las cuales ya se ha leído antes y se leerá después. En la escala de La menor es aplicable todo lo que se ha dicho sobre las notas pertenecientes a dicha tonalidad. El repetir otra vez todos los posibles pasos haría que el tema se extendiese demasiado.

34

Si en la escala de Sib' Mayor, la cuarta, Mib'', está afinada, entonces el tocar afinado el resto de la escala es fácil de conseguir; sólo hay que tener cuidado con la quinta, Fa'', así como con el propio Sib'. En la segunda octava es más fácil la afinación porque se puede tocar con un soprido homogéneo. Sib menor es más difícil, ya que aparece de nuevo el Reb'' como tercera menor de Sib'; el resto de la escala ascendente es como en Sib Mayor. En la descendente hay que fijarse en la secuencia: Lab'', Solb'', Fa'', Mib'', Reb'', para que se mantengan afinadas; lo que aquí hay que tener en cuenta, ya ha sido explicado. Si la flauta está bien afinada esta dificultad se puede superar fácilmente.

35

Do Mayor es fácil, y uno sólo debe fijarse en el paso de Mi a Fa (ninguna de las dos [notas] se debe tocar demasiado fuerte); y en el paso de Si' a Do'', donde uno tiene que intentar subir el Si' si está bajo, que es como tendría que estar; todo esto ya se ha comentado anteriormente. En Do menor hay que volver a prestar especial atención al paso Mib-Fa, de modo que el Mib no esté bajo y el Fa, alto. Al descender, Do''', Sib'', Lab'', Sol'', Fa'', Mib'', Re'' y Do'' se tocan con la misma intensidad de aire, excepto los ya mencionados Fa'' y Mib''. En la octava grave, Do'', Sib', Lab', Sol', Fa', Mib', Re', etc. son más difíciles: las tres primeras notas son mates y requieren muy poco aire y uno tiene que estar alerta una vez más en el paso Fa'-Mib' que es [aún] más delicado aquí que en la segunda octava; Fa', muy débil y Mib', con mucho aire.

36

Con la escala de Do# Mayor, el caso es muy similar a la de Fa# Mayor o la de Sol# Mayor; no se usa para la composición de piezas enteras para la flauta,

pero uno debe conocerla por su posible aparición en la modulación de tonos relacionados con ella. En la secuencia Do^{##}-Re^{##}-Mi^{##}, se debe prestar especial atención al Mi^{##}, que puede servir también como Fa^{''}, y puesto que queda altísimo, hay que bajarlo mucho, porque aún es una coma más grave que el Fa^{''}. Con una flauta con la llave de Fa está afinado. Por tanto, el paso entre Mi^{##} y Fa^{##} es muy pequeño ya que el Mi^{##} queda alto y el Fa^{##} bajo. Si se tomara Solb^{''} en lugar de Fa^{##}, aquel quedaría altísimo respecto a las demás notas, tanto como el Fa^{##} queda bajísimo. El paso Fa^{##}-Sol^{##} está, de nuevo, desafinado, ya que el Sol[#], normalmente, está demasiado alto; si se digita con la llave de Re[#] y con 1246 está mejor. En la primera octava este paso es aún más descarado ya que el Fa[#] ['] es potente y el Sol[#], en comparación, muy mate. El La[#] que viene a continuación también está desafinado, porque en las flautas en que la posición 13 es un Sib^{''} puro está totalmente ausente, y digitado como dicho Sib^{''} está demasiado alto. El Si^{##} en una flauta con una sola llave está un poco bajo con 234567 por lo que debe subirse; pero si hay una llave de Re[#] en la flauta, suena afinado con 24568. La octava Do^{###} está altísima en las flautas corrientes y no es posible hacer que suene afinada disminuyendo el aire porque apenas queda presente; en mis flautas y con mi digitación, está afinada. Do[#] menor es más fácil, sobre todo al descender; hay que tener cuidado con el paso Sol^{##}-Fa^{##}. En el capítulo sobre las tonalidades se podrá encontrar cuáles son las características de todas estas escalas⁷⁴.

37

Espero que se me excuse por haber sido tan minucioso en esta materia al considerar cuán indispensable es aprender detalladamente las diferentes maneras de tratar las escalas para poder tocar afinado ¿Cómo puede aprenderlo el principiante si nadie se lo dice? Para estos que no lo saben es para quién lo he escrito; aquellos que ya lo saben simplemente pueden saltárselo. Debido a que tanto depende de la buena afinación – y a que es algo que se echa tanto en falta en la flauta – nunca se pondrá el suficiente empeño en aprenderlo. Por tanto, no se deben considerar los métodos propuestos aquí como superfluos hasta que tras haberlos probado concienzudamente se haya llegado a la conclusión de que son inútiles. Sin embargo, estoy plenamente convencido, gracias a mi experiencia, de que son de gran utilidad. Si uno no puede, o no quiere, tomarse la molestia de hacer todo esto, al menos no será responsabilidad del presente tratado que no llegue a aprenderlo.

⁷⁴ Capítulo Séptimo.

38

Cuando uno practique las escalas y la igualdad entre las notas debe siempre comprobar que tanto las agudas como las graves tienen la misma afinación, de modo que una octava no está más aguda o más grave que la otra; del mismo modo con las notas aisladas, ora en la octava grave, ora en la octava aguda, que no queden altas o bajas. Es necesario, pues, enfrentarse a este trabajo con gran prudencia y no considerarlo banal; si, por ejemplo, se toman varias notas graves como Re', Mi', Fa#' y Sol', se han de repetir varias veces y con atención hasta que se sienta que están afinadas; luego se tocan también las mismas notas a la octava contraponiéndolas una por una con las de la octava grave y comprobando cuidadosamente que forman octavas correctas y puras. Luego se continúa con el resto de notas de esta escala como La', Si', Do##', Re#' y se procede del mismo modo; asimismo con el resto de tonalidades hasta que uno esté en disposición de tocar todas sus notas de manera firme, buena y lo más homogénea posible. Si se prueba también a hacer el mismo trabajo con otro tipo de intervalos como Re'-Fa#', comparándolo con la segunda octava Re''-Fa#''; luego Re'-Sol' con Re''-Sol''; Re'-La' con Re''-La''; Re'-Si' con Re''-Si''; Re'-Do##' con Re''-Do####'; Re'-Re' con Re''-Re''', etc. se obtendrá un gran beneficio del mismo y, enseguida, se podrá afrontar el ejercicio de hacer octavas directamente también, pero no antes, porque si se quiere aprender a tocar octavas puras, el oído antes se tiene que acostumbrar antes a dominar intervalos más pequeños; de otro modo [las octavas] no saldrán afinadas.

39

Con este ejercicio, que es útil por tantas cosas, uno puede estar seguro de la cantidad de aire que se necesita aquí y allá y si se utiliza más en el registro grave o en el agudo. Después de toda la experiencia práctica que he tenido con un sonido afilado y brillante, he llegado a la conclusión de que se necesita más aire en el registro grave que en el agudo. Quantz tiene otra opinión, a la que no me puedo sumar tras un análisis minucioso. Dice: "Tanto el registro agudo como el grave se producen con el mismo aire, si del grave al agudo simplemente se adelanta la barbilla y el labio [inferior]", y usa como ejemplo [el paso] Re'-Re''; esto ciertamente funciona si se aplica a Re'-Re'', pero cuando lo intentamos con otras notas, ya no marcha tan bien. La razón por la que Re'-Re'' se produce tan fácilmente es la elevación del primer dedo, después de lo cual la flauta no puede producir otra nota, aunque se quisiera, y dará un Re'' incluso aunque los labios no se hayan movido de su posición inicial; en las otras octavas son siempre posibles otras notas⁷⁵ sin mover los dedos, o también se

⁷⁵ Parciales o armónicos, de Re' se podrían conseguir La'', Re''', Fa####', La''' e, incluso en algunos casos, Do####'.

pueden producir diferentes notas al mover los dedos, pero no funcionará en absoluto. Incluso aunque la octava de varias notas se pudiera producir sólo adelantando la barbilla y los labios, no estarían afinadas, ya que quedarían bajas a causa de haber impelido el aire demasiado débilmente. Es más, este avance y retroceso de la barbilla y de los labios no causa una buena impresión visual, especialmente en los movimientos rápidos. Para alcanzar el objetivo no es necesario más que mover el labio inferior hacia delante tanto como sea necesario y la barbilla le seguirá por sí sola; el labio superior no se mueve hacia delante tampoco sino que, en relación al movimiento del labio inferior, va un poco hacia atrás, presionando con más firmeza sobre él. Gracias a ello el aire sale impelido con más fuerza y en la dirección correcta con lo que el sonido es bueno y estable. Simplemente intenta lo siguiente, después de tocar una nota fuerte en el registro grave adelanta la barbilla y ambos labios sin tener en cuenta el aire, y escucharás que la octava no está afinada. Por ello en los saltos del grave al agudo sólo hay que mover hacia fuera el labio inferior mientras que el labio superior se retira un poco, aunque [también] se debe lanzar más aire porque al adelantar el labio inferior la apertura de la embocadura se hace más pequeña y, por tanto, el sonido queda bajo. Lo contrario ocurre en el registro grave cuando se retira el labio inferior mientras el labio superior avanza, de modo que el agujero de la embocadura se hace mayor y, por tanto, requiere más aire; en la octava [aguda], como ya se ha dicho, la apertura es menor, por lo que admite menos aire aunque lanzado con más presión. Simplemente haz una prueba y mantén un *Re'* grave tanto tiempo como puedas, y después intenta lo mismo con un *Re'''*, y advertirás que en el registro grave se gasta mucho más aire que en el agudo, de tal forma que el *Re'''* se puede mantener hasta 3 ó 4 veces más que el *Re'*. Esto no es aplicable a las notas mate del registro grave. Pero para dar a todo esto su valor adecuado, podríamos decir: el aire no es el que determina el sonido, sino el sonido el que determina el aire; así es que presta atención para tener un sonido bello y homogéneo junto a una buena afinación tanto en el registro agudo como en el grave, y tendrás también la cantidad adecuada de aire.



CAPÍTULO SÉPTIMO

Sobre las tonalidades utilizadas hoy en día

1

Todas las tonalidades, y todos los intervalos, proceden de las *siete notas principales* en música: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si, y de las notas cercanas que derivan de ellas al añadirles alteraciones accidentales. A las siete notas principales se le llama octava cuando se repite la primera nota después de la séptima; y según el número de veces que estas siete notas se puedan repetir hacia el agudo y hacia el grave en un instrumento, se sabrá cuántas octavas abarca dicho instrumento.

2

Esta convención de comenzar en el Do proviene de [los instrumentos de] teclado y, para no crear confusión, lo mantendré aquí para la flauta también, aunque esta generalmente no tiene el Do, sino que tiene el Re' como nota más grave. Por lo tanto, se ha de pensar que hay también un Do' en la flauta a la hora de contar sus octavas. Ahora, para poder distinguir las octavas entre sí, se han marcado con líneas [horizontales]⁷⁶ para que se sepa de qué octava se está hablando en cada momento. A la octava más grave de la flauta se le ha señalado con *una línea* [']; ver y). A la siguiente con *dos líneas* ['']; ver z), y a la más aguda con *tres líneas* ['']; ver a):



Normalmente en la flauta sólo se toca hasta este La'''. Estos signos de distinción de las octavas, tomados de los teclados, se usan para todos los instrumentos y los cantantes. En el capítulo sobre las digitaciones ya se ha dicho más sobre ellos.

⁷⁶ Aunque en la traducción se ha mantenido la representación gráfica de Tromlitz con las líneas horizontales encima de cada nota, a la hora de escribirlas he optado por sustituirlas por apóstrofes: uno para la primera octava ', dos para la segunda '' y tres para la tercera ''' dado que este sistema es mucho más práctico en los teclados actuales.

3

Las notas cercanas nacen de las *siete notas principales* cuando se les eleva un semitono por medio de un sostenido o se les baja por medio de un bemol. Ya se ha dicho con anterioridad que cuando a una nota se le eleva con un sostenido, se le añade la sílaba “-is” a su nombre; y cuando se les baja con un bemol, la sílaba “-es”. Así el Do [c] se convierte en cis por llevar el sostenido; el Re [d], *dis*; el Mi [e], *eis*; el Fa [f], *fis*; el Sol [g], *gis*; el La [a], *ais* y el Si [h], *his*; el Re se convierte en *des* por el bemol; el Mi en *es*; el Fa en *fes*; el Sol en *ges*; el La en *as*; el Si en *b* y el Do en *ces*. De aquí deriva una escala con todas las notas *diatónicas*, *cromáticas* y *enarmónicas*; ver b):



La escala *diatónica*, o modo *diatónico*, consiste en una sucesión de notas que conforman lo que son las tonalidades duras y blandas [o Mayores y menores]; como veremos más adelante. La secuencia de notas Do-Do#; Reb-Re; Mi-Mi#; Fa-Fa#; Sol-Solb; Sol#-La, etc., se llaman *cromáticas*; y las notas: Do#-Reb; Re#-Mib; Mi#-Fa; Sol#-Lab; etc. se llaman *enarmónicas*. Las [parejas de] notas *enarmónicas*: Do#-Reb; Re#-Mib; Mi- Fab; Mi#-Fa; Fa#-Solb; Sol#-Lab; La#-Sib; Si-Dob tienen sólo una cuerda en el teclado, pero en la flauta se diferencian, y si pudieran ser utilizadas como tonalidades independientes en este instrumento, habría más que en los de teclado⁷⁷; aquí están las más importantes: Do, Do#/Reb, Re, Re#/Mib, Mi, Fa, Fa#/Solb, Sol, Sol#/Lab, La, La#/Sib, Si. De estas notas se pueden hacer tonalidades enteras, aunque no todas son utilizables del mismo modo; Reb es más común que Do#; Lab que Sol#; Sib que La#. Esto también es válido para la flauta.

4

Todas estas tonalidades son o *mayores* o *menores*. Antes de examinar lo que es mayor y menor, debemos aprender lo que son las tonalidades y sus intervalos. Una *tonalidad* es una sucesión de tonos y semitonos contenidos en el rango de una octava, y que pertenecen a una nota determinada. Esta sucesión de notas, denominada según sus intervalos, se llama *escala*. Tal escala o tonalidad puede ser *mayor* o *menor*. Aquí consideraremos primero la tonalidad [o modo] *mayor*. Esta se reconoce por la tercera mayor; es decir, cuando se pueden contar dos tonos

⁷⁷ Es decir, si en la flauta fueran utilizables las veinticuatro tonalidades mayores, o menores, en contraposición a las doce que podría tener un instrumento de teclado.

enteros (que son los que forman la tercera mayor) desde la nota principal sin que lo impida la armadura de la tonalidad escrita al principio del pentagrama.

Esta cuenta siempre se efectúa del grave al agudo. Vamos a tratar ahora dichas tonalidades. Cualquier tonalidad está compuesta por la *nota principal* (que es la nota que define [el nombre de la tonalidad]); la *segunda*, un intervalo de dos grados; la *tercera*, un intervalo de tres grados; la *cuarta*, de cuatro grados; la *quinta*, de cinco grados; la *sexta*, de seis grados; la *séptima*, de siete grados; la *octava*, un intervalo de ocho grados. --- *Un intervalo es el espacio que hay entre un sonido y otro; y de las diferencias de los límites de sus afinaciones, deriva la diferencia entre los intervalos.* Los intervalos de una escala diatónica están formados por tonos y semitonos. Debemos primero conocer estos, si queremos hacer una escala.

5

El semitono puede ser grande o pequeño, como ya se mostró en el capítulo sobre las digitaciones. En la progresión diatónica de notas, o escala, sólo utilizamos el semitono grande, es decir, aquel que se encuentra entre dos grados diferentes, como en c):



Un tono entero está formado por dos semitonos, de los cuales uno es pequeño y el otro grande; por ejemplo, Do-Re es un tono entero que contiene dos semitonos que se distribuyen de la siguiente manera: Do es aquí un sonido que, con respecto a otro puede formar un semitono, un tono entero o un intervalo mayor. Por tanto de Do a Do#, o comparando Do con Do#, hay un semitono, pero un semitono pequeño; y de Do# a Re hay otro semitono, en este caso, uno grande; ambos semitonos forman un tono entero o la segunda Do-Re. El siguiente intervalo, la tercera mayor, está formada por dos tonos enteros, a saber: de Do a Re hay uno, entre los que se encuentra el Do# como se acaba de mostrar; entre Re y Mi está el segundo, entre los que se encuentra el Re#. Estos dos tonos enteros conforman la tercera mayor Do-Mi. La cuarta [justa] comprende dos tonos enteros y un semitono, a saber: Do'-Re es un tono entero y Re-Mi otro, ya hay dos tonos enteros, ahora aún hay un semitono entre Mi y Fa, el primer semitono grande que tenemos en la progresión diatónica o escala mayor; entre Mi y Fa no hay nada más, por lo que ya tenemos la cuarta Do-Fa. La quinta [justa] está formada por dos tonos enteros, un semitono y otro tono entero: Do-Fa era la cuarta, y ahora añadimos otro tono entero, Fa-Sol, con lo que conseguimos la quinta Do-Sol. Para la sexta se necesitan cuatro tonos y

medio. Así es que si añadimos otro tono entero a la quinta Do-Sol, tenemos la sexta Do-La. La séptima contiene cinco tonos enteros y un semitono; por lo que si añadimos otro tono entero a la sexta Do-La, alcanzamos la séptima Do-Si. Para la octava se utiliza el segundo semitono grande Si'-Do''; y así se logra la octava Do'-Do'', que contiene cinco tonos enteros y dos semitonos. Estos son los intervalos de una escala mayor; ver d):



6

De este modo se pueden encontrar todas las tonalidades mayores, siempre que el principiante tenga en su cabeza los tonos y semitonos de cada intervalo, cosa que no ocurre. Como las diferentes tonalidades son identificables por el número de sostenidos o bemoles que aparecen al principio, al principiante se le suele recomendar que aprenda de memoria la armadura de cada tonalidad para que sepa la cantidad de sostenidos y bemoles de cada una y el lugar en el que están situados. Así podrá saber qué tipo de escala se presenta en cada caso. A mí siempre me ha parecido que este método, aunque es bueno y correcto, es demasiado difícil para que el principiante aprenda las tonalidades. El principiante no recuerda ni el número ni la posición de los sostenidos y los bemoles, y no tiene forma de recordarlo si lo ha olvidado, por lo que debe llevar siempre un trozo de papel donde lo ha apuntado para poder consultarlo. Que el que está empezando no los recuerde es, ciertamente, excusable: los más listos, o los que se creen que lo son, lo olvidan, o nunca lo han sabido y, con todo, hay que perdonarles, etc.

7

Para estar bastante más seguros, quiero proponer aquí un método para el principiante, a modo de regla fácilmente recordable, basada en lo anterior, que dice: *Cuando se quiera saber una escala mayor y su armadura, se ha de partir desde la nota fundamental ascendientemente por tonos enteros, excepto de la tercera a la cuarta y de la séptima a la octava, [que son] únicamente semitonos*. De este modo será uno capaz de encontrar las tonalidades más difíciles y sus armaduras. Aunque ya he mostrado en un párrafo anterior⁷⁸ como encontrar los intervalos de la tonalidad de Do Mayor, quisiera tomarlo como ejemplo una vez más para que se entienda con más claridad e intentar formar la escala de acuerdo a la regla dada. La nota

⁷⁸ El número *5*.

fundamental es Do'; si subimos un tono obtenemos la segunda, Re' (un tono entero es aquel en el que en el medio se encuentra un semitono, como aquí Do# que se sitúa entre Do y Re, etc.); de este Re' de nuevo avanzamos un tono y alcanzamos la tercera mayor, Mi'; para la cuarta, es decir, de Mi a Fa', sólo se sube un semitono según la regla; esta es la posición del primer semitono en la escala de una tonalidad mayor. De esta cuarta, Fa, continuamos un tono entero y obtenemos la quinta, Sol'; desde este Sol' de nuevo un tono entero más allá y conseguimos la sexta, La'; desde dicho La', de nuevo un tono entero y llegamos al Si', la séptima; y desde este Si' continuamos medio tono más hasta la octava, Do''; esta es la posición del segundo semitono de la escala mayor. Así se obtiene la escala de Do Mayor, que no tiene armadura, como se puede observar en e):



En esta escala, Do Mayor, ya aparecen todas las notas diatónicas en su estado natural, sin necesidad de establecer los intervalos por medio de sostenidos o bemoles; sin embargo, en otras tonalidades no es este el caso, con la excepción de La menor, aunque [esta] con ciertas limitaciones como veremos a continuación. Por tanto, los intervalos de una tonalidad que no estén ya presentes en la escala diatónica, como ocurre en Do Mayor, se deben alterar con accidentales para que correspondan a la escala diatónica de dicha tonalidad.

8

Para que todo esto quede más claro, hagamos un ejercicio con la escala de Re Mayor. La nota fundamental es, pues, Re'; subiendo un tono entero a este Re' nos da la segunda, Mi'; desde este Mi' vamos un tono entero más allá; en la escala diatónica de Do Mayor viene el Fa'; pero como este Fa sólo dista un semitono del Mi precedente, y debería ser un tono entero en esta escala, hay que añadirle otro medio tono, y el Fa, elevado un semitono por medio de un sostenido, se convierte en Fa#'; y así esta es la tercera mayor de Re, que consiste en dos tonos enteros: Re'-Mi' y Mi-Fa#. Ahora, de esta tercera mayor, Fa#, continuamos sólo un semitono hasta la cuarta, Sol'; de este Sol' de nuevo un tono entero hasta la quinta, La'; de este La', un tono entero más hasta la sexta, Si'; desde este Si' otro tono entero hasta la séptima, Do#'' ([de] Si' a Do#'' hay un tono entero, el Do'' queda en el medio); del Do#'' tomamos otro semitono hasta la octava, Re''. Así esta escala quedará: Re', Mi', Fa#, Sol', La', Si', Do#'', Re''; de este modo se ha encontrado la armadura para esta tonalidad, o sea, Fa# y Do#,

marcados con dos sostenidos al principio del pentagrama; en f) se puede ver la escala y su armadura:



9

Tomemos ahora una tonalidad más lejana, Si Mayor. Se procede según la regla en todos los aspectos. El primer tono entero desde Si' es Do#''; el siguiente tono entero desde el Do#'' es Re#''; esta es la tercera mayor; de este Re#'' a la cuarta, un semitono y se obtiene Mi''; desde aquí un nuevo tono entero más allá y Fa#'' es la quinta; de nuevo otro tono entero más hasta la sexta, Sol#''; de Sol#'' un nuevo tono entero, La#'' como séptima; ahora un semitono para la octava, Si''. Entre el Si' y el Do#'' queda el Do''; entre el Do#'' y el Re#'', el Re''; entre Re#'' y Mi'' no hay nada, [sólo] el semitono para la cuarta; entre Mi'' y Fa#'' está el Fa''; entre Fa#'' y Sol#'', Sol''; entre Sol#'' y La#'', La''; y entre La#'' y Si'', nada, como segundo semitono; ver g):



Ahora se puede ver cuántas notas están alteradas con un sostenido; son: Do#, Re#, Fa#, Sol#, La#, es decir, cinco sostenidos, que se representan así en el pentagrama; ver h):



10

Espero que se me haya entendido, y que se esté en disposición de realizar, según esta regla, el resto de tonalidades mayores. Únicamente vamos a

considerar ahora una tonalidad con bemoles. El Mib, formado al alterar el Mi con un bemol, será la nota fundamental. El primer tono entero desde este Mib' es el Fa', entre los que se encuentra el semitono, Mi; el segundo tono entero es desde Fa' a Sol'; desde este Sol', que es la tercera mayor de Mib', se avanza ahora un semitono hasta la cuarta, Lab'. Pero no se puede tomar este Lab' como Sol# [']; Sol-Sol# es un semitono, pero sólo uno pequeño, por lo que no podemos usarlo en una escala diatónica. En este punto no puedo dejar de recordar que hay muchos a los que les gustaría tomar este Lab no sólo por lo que es, o sea, Lab, sino que dicen: Sol# es la misma cosa. Este error se presenta en los músicos que, generalmente, han tenido una formación muy pobre y que, por tanto, no tienen formación teórica; también toman Re# por Mib, Fa# por Solb, etc., o lo dicen porque como en los instrumentos de teclado sólo hay una cuerda para Sol# y Lab. Pero esto no es posible (ni siquiera que se les llame de la misma forma) porque si uno pudiese decir Sol# en lugar de Lab, también podría, por ejemplo en el violín, tomar siempre la posición de Sol#, incluso cuando aparece Lab. Esto no funcionaría porque incluso aquellos que dicen que Lab y Sol# es la misma cosa se darían cuenta de que Lab se toca en la segunda cuerda siempre con el cuarto dedo, mientras que Sol# se hace con el tercero. Creo que ya he dicho más sobre este tema en otro sitio. Por ello repito: si se pudiese decir Sol# en lugar de Lab, entonces también se podría escribir uno en lugar del otro; pero de ello resultaría una escala incorrecta, a saber: Sol# deriva de Sol, y Sol es la tercera mayor de Mib, entonces si ahora este Sol se eleva a Sol#, se obtendría una tercera desproporcionadamente grande, y la cuarta [con Lab] se perdería totalmente. No quiero hablar aquí de las proporciones matemáticas porque los principiantes no me entenderían; simplemente considérese de la siguiente manera y todo resultará más diáfano: Mib proviene de Mi, y la cuarta de este Mi es La; y como el Mib se ha formado al bajar el Mi un semitono (con un bemol), también se debe bajar el La un semitono para preservar las proporciones correctas y que quede Lab como cuarta justa de Mib. De todo esto se puede apreciar que no puede ser Sol#, y que Sol# y Lab no son intercambiables, puesto que distan entre sí una coma. Esto vale también para Mib y Re#; Solb y Fa#; La# y Sib y para todas las notas enarmónicas. ---- Ahora volvamos a la escala; el siguiente tono entero desde Lab es Sib, la quinta; el siguiente, Do, la sexta; y con otro tono entero hacia el agudo alcanzamos la séptima, Re; desde aquí avanzamos medio tono hasta la octava, Mib. Véase j) para la escala y k) para su armadura:



11

Para mostrar este modo de proceder he querido tomar sólo unas pocas tonalidades, que espero sean suficientes. Ahora quisiera presentar el resto de tonalidades mayores y sus escalas junto a la manera de constituirse para que se puedan ver y aprehender más fácilmente; ver l):

The image displays four major scales, each written in two staves (treble and bass clef) and labeled with their names in Spanish. The scales are: Sol Mayor, La Mayor, Mi Mayor, and Fa# Mayor. Each scale is presented with fingerings indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The scales are arranged in two rows, with Sol Mayor and La Mayor in the top row, and Mi Mayor and Fa# Mayor in the bottom row. The notation includes sharp signs for the notes F# and C# in the respective scales.

The image displays seven pairs of musical staves, each representing a major scale. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The scales are labeled as follows:

- Do# Mayor:** The first pair. The treble staff has notes D#, E, F#, G, A, B, C# with fingerings 1-2, 3, 4, 5, 1/2. The bass staff has notes D, E, F, G, A, B, C.
- Reb Mayor:** The second pair. The treble staff has notes D, E, F, G, A, B, C with fingerings 1-2, 3, 4, 5, 1/2. The bass staff has notes D, E, F, G, A, B, C.
- Sol# Mayor:** The third pair. The treble staff has notes G#, A, B, C, D, E, F# with fingerings 1-2, 3, 4, 5, 1/2. The bass staff has notes G, A, B, C, D, E, F.
- Lab Mayor:** The fourth pair. The treble staff has notes G, A, B, C, D, E, F with fingerings 1-2, 3, 4, 5, 1/2. The bass staff has notes G, A, B, C, D, E, F.
- Re# Mayor:** The fifth pair. The treble staff has notes A#, B, C, D, E, F#, G with fingerings 1-2, 3, 4, 5, 1/2. The bass staff has notes A, B, C, D, E, F, G.
- Si Mayor:** The sixth pair. The treble staff has notes B, C, D, E, F, G, A with fingerings 1-2, 3, 4, 5, 1/2. The bass staff has notes B, C, D, E, F, G, A.
- Fa Mayor:** The seventh pair. The treble staff has notes C, D, E, F, G, A, B with fingerings 1-2, 3, 4, 5, 1/2. The bass staff has notes C, D, E, F, G, A, B.

La primera línea muestra la constitución de la escala, con sostenidos y bemoles y con los números que se muestran encima [del pentagrama] se indica los tonos y semitonos que aparecen en la escala. En la segunda línea, los sostenidos y bemoles que se escriben individualmente antes de cada nota, aparecen todos juntos al principio del pentagrama. En la escala de Re# Mayor aparece antes de la tercera mayor y la séptima mayor, el signo de x que [las] eleva un tono entero. Se constituye de la siguiente forma: si uno toma la escala de Re Mayor, la tercera mayor es Fa#; si ahora al Re se le eleva un semitono por medio de un sostenido, se convierte en Re#; así, si el Fa#, que era la tercera mayor de Re, tiene ahora que funcionar como tercera mayor de este Re alterado, es decir, Re#, entonces tiene que ser elevado con un sostenido de la misma manera en que lo fue Re. Pero el Fa# es ya el resultado de un sostenido, y como

aún tiene que ser elevado otro semitono, se ha de escribir precediéndole; y ahora dos sostenidos anteceden al Fa, como se puede ver en la escala de Re#, y a esta nota se le llama Fa## o Fa doble sostenido [Fax]. Sin embargo, para que los dos sostenidos no causasen confusión, se inventó la x simple en su lugar, con el mismo valor que los dos sostenidos. Esta nota está ahora elevada un tono entero y en los instrumentos de teclado se toca como un Sol; en los demás instrumentos se ha de tocar un poco baja para que forme la tercera pura con Re#. Esto vale también para el doble sostenido sobre la séptima de esta tonalidad, y sobre la séptima de la tonalidad de Sol#.

12

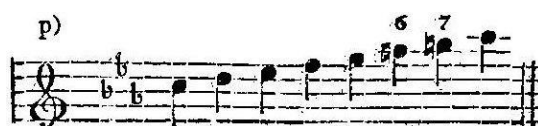
Pasemos ahora a las tonalidades *menores*. De nuevo está formada por cinco tonos enteros y dos semitonos, pero situados en lugares distintos que en las mayores. Todas las escalas *mayores* precedentes se pueden convertir en *menores*. *Una escala menor es aquella en la que la tercera sobre la nota fundamental es menor, es decir, cuando tiene sólo un tono y medio*. La ubicación de sus dos semitonos, según su verdadera constitución, es de la segunda a la tercera, y de la quinta a la sexta; no obstante, en la práctica, el segundo semitono está entre la séptima y la octava al ascender y entre la sexta y la quinta al descender. Esto quedará más claro más adelante cuando analicemos este tipo de escalas con más detalle. El resto de notas que aparecen en estas escalas, distan entre sí un tono entero.

13

Aunque aquí también se deberían aprender las tonalidades según su armadura, surgirían las mismas dificultades que en las tonalidades mayores y como, en realidad, no es la tonalidad la que deriva de la armadura sino la armadura la que lo hace de la tonalidad, quisiera dar también una regla para los *principiantes*. Supongo que si has practicado correctamente las escalas *mayores* y las puedes tocar con fluidez, serás también capaz de tocar fácilmente las tonalidades *menores*, ya que estas derivan de aquellas. La regla es breve y simple, y dice así: *Para formar una escala menor, haz [los intervalos] de tercera, sexta y séptima de la escala mayor, un semitono más pequeños; el resto de intervalos no se alteran*. ---- En m) está la escala de Do'' Mayor; en n) se han hecho la tercera, sexta y séptima un semitono más pequeñas; de lo que ha surgido la armadura en o). Así, esta es la escala de Do menor, a saber: Do', Re', Mib', Fa', Sol', Lab', Sib', Do'':



Pero como la sensible, o séptima de la tonalidad, debe ser mayor para volver a la tónica, es obligado usar Si natural en lugar de Sib. Según dicha regla, la progresión de la quinta a la octava quedaría del siguiente modo: Sol', Lab', Si', Do''. No obstante, como el paso Lab'-Si', de sexta menor a séptima mayor, es un paso desproporcionado⁷⁹ contrario a una correcta progresión diatónica, debe ser evitado y para darle una segunda mayor a [la escala de] acorde de dominante⁸⁰, es necesario dejar también mayor la sexta, como en el modo mayor y tomar La en lugar de Lab, así la progresión desde la quinta, Sol', a la octava, Do''' quedaría: Sol', La', Si', Do''. Esto es lo que sucede en la escala ascendente de esta tonalidad; ver p):



Al descender, la séptima menor y la sexta menor recobran su lugar de nuevo y la tonalidad se trata del modo en que viene indicado al principio del pentagrama, es decir, se desciende por grados desde el Do''' hasta el Sol'' pasando por el Sib'' y el Lab''; ver q):



⁷⁹ Segunda aumentada.

⁸⁰ La escala de la dominante de Do menor es Sol menor y para que quede un tono entero entre la tónica y la segunda, el Lab se debe transformar en La natural.

14

Si se quiere obtener la escala de La menor de la de La Mayor, se ha de proceder de la siguiente manera: se toma en primer lugar la escala de La Mayor, ver r), y ahora se hacen la tercera, sexta y séptima un semitono más pequeñas quitándoles el sostenido que llevan escrito delante, como en s); así se obtiene la escala de La menor, ver t):



En s) se han eliminado los sostenidos presentes antes de dichos intervallos con la acción de un becuadro, con lo que la escala no tiene ningún tipo de armadura, como en t). De hecho, esta es la única escala menor que no tiene armadura de ningún tipo, como la escala de Do Mayor. Lo que se dijo en la escala de Do menor respecto a la sexta y la séptima al ascender y descender es también aplicable a esta tonalidad; para la ascendente, ver u) y para la descendente, w). En todas las restantes tonalidades menores se ha de observar todo esto.



15

Estas dos tonalidades serán suficientes para aprender a conocer el modo de formarse las tonalidades mayores y menores. Adjunto el resto sin ulterior comentario; ver x):

x) Sol Mayor

Sol menor,

ascendente descendente

Re Mayor

Re menor

Detailed description: The image displays musical exercises for the flutes of Sol Mayor (G major) and Re Mayor (D major). Each exercise is presented in three staves: a single treble clef staff for the first flute and a grand staff (treble and bass clefs) for the second flute. The exercises are divided into ascending ('ascendente') and descending ('descendente') scales. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above the notes. For Sol Mayor, the ascending scale uses fingerings 3, 6, 7 and the descending scale uses 5, 6, 7, 6, 7, 6. For Re Mayor, the ascending scale uses 3, 6, 7 and the descending scale uses 6, 7, 7, 6. The notation includes key signatures (one sharp for G major, two sharps for D major) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Mi Mayor

3 6 7

Mi menor

Si Mayor

3 6 7

Si menor

Fa# Mayor

3 6 7

Fa#menor

Do# Mayor

3 6 7

Do# menor

Reb Mayor

3 6 7

Reb menor

Sol# Mayor

3 6 7

Sol# menor

The image displays six musical staves, each representing a different key signature. The first two staves are for Do# Mayor and Do# menor. The next two are for Reb Mayor and Reb menor. The final two are for Sol# Mayor and Sol# menor. Each major scale (Do# Mayor, Reb Mayor, Sol# Mayor) includes fingerings 3, 6, and 7. The scales are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with 'x' to indicate specific fingerings or techniques.

Lab Mayor

3 6 7

Lab menor

Re# Mayor

3 5 7

Re# menor

Mib Mayor

3 6 7

Mib menor

The image displays six musical staves, each representing a different key signature. Each staff is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The first system for each key includes fingerings 3, 6, and 7. The second system includes fingerings 5 and 7. The keys are: Lab Mayor (two flats), Lab menor (three flats), Re# Mayor (three sharps), Re# menor (three sharps and one flat), Mib Mayor (three flats), and Mib menor (four flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The image displays four musical systems, each representing a different tonality. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The first system is labeled 'Sib Mayor' and shows an ascending scale with fingerings 3, 6, and 7 indicated above the notes. The second system is labeled 'Sib menor' and shows a descending scale with a double flat (bb) on the sixth degree. The third system is labeled 'Fa Mayor' and shows an ascending scale with fingerings 3, 6, and 7 indicated above the notes. The fourth system is labeled 'Fa menor' and shows a descending scale with a double flat (bb) on the sixth degree. The notation includes various accidentals (flats, double flats) and fingerings to guide the student through the scales.

Para cada una de estas tonalidades, el primer pentagrama contiene la escala de la tonalidad *mayor*; el segundo contiene la formación de la escala *menor* desde la *mayor*; en el tercero aparece la armadura de la tonalidad menor y las escalas ascendente y descendente, de nuevo, de la quinta a la octava. En la escala de Reb menor aparece un *bb* o bemol grande en la sexta, que baja el sonido un tono entero. Pero como la sexta ha de ser, de nuevo, un semitono más aguda en la escala ascendente, se ha insertado un becuadro junto a un bemol delante de la nota para que se vea que el becuadro anula sólo *un* bemol y no ambos. Al descender aparece de nuevo un doble bemol para dicha nota. En Sol# menor la x grande en la séptima mayor⁸¹ tiene la misma explicación; como en Re# menor.

16

Así pues, estas son las escalas mayores y menores. Cada pieza musical está escrita en una de estas tonalidades que puede ser reconocida al final de la misma. Por ejemplo, si la última nota, en la que [la pieza] se cierra formalmente, es Re, se puede decir: la pieza está en Re. Si esta tonalidad tiene la tercera mayor y a uno no se le impide utilizarla, bien por su posición, bien por la

⁸¹ En el original parece haber un error por parte de Tromlitz porque dice la sexta mayor.

disposición de los sostenidos o bemoles de la armadura al principio del pentagrama, está en Re Mayor. En cambio, si la tercera es menor, está en Re menor.

17

Esta es la primera cosa que un principiante debe tener presente cuando examina una pieza que quiera tocar. Una vez que ha hecho esto, ha de tomar la escala para aprender a conocer sus intervalos de modo que de una vez por todas sepa cuáles son las notas y, consecuentemente, las posiciones que aparecen en dicha tonalidad en este instrumento. Cuando ha encontrado esto, que examine el compás, su subdivisión y el tempo. Qué tonalidades son más utilizables en la flauta se podrá encontrar en mi Tratado sobre cómo tocar la Flauta⁸², aunque en realidad [este tema] debería ir aquí. Pero como es posible que dicho tratado no lo tenga todo el mundo a mano, añadiré tal material al último capítulo de este trabajo – que será un resumen del conjunto – repitiéndolo literalmente. En este capítulo se hablará de la manera de enseñar a un principiante, en general.



⁸² Tromlitz, *Kurze Abhandlung*.

CAPÍTULO OCTAVO

Sobre el lenguaje⁸³ en este instrumento, o bien sobre la manera de regular adecuadamente el aire, tanto en movimientos lentos como rápidos, también denominado picado simple

1

Que para una correcta ejecución en estos instrumentos se requiere una cierto orden del dominio del aire, es algo que comprende y reconoce quien posee un determinado conocimiento de la interpretación. Sin este control del aire de acuerdo a reglas precisas, no se podrían exponer de modo claro, comprensible y expresivo ni las melodías ni los pasajes [con muchas notas]⁸⁴; o si el aire no se controlase en absoluto, sino que se le dejase salir sin más, como ocurre en la mayoría de los casos, todo sonaría aglutinado y monótono y, en consecuencia, aún más confuso; como dijo Quantz: como un gaita. Se entenderá mejor esto si uno se imagina como sonaría un instrumento de cuerda frotada si una frase o pasaje entero se tocara en un solo golpe de arco. Debido a que esto no es posible puesto que el arco se debe mover de una manera apropiada y de acuerdo a reglas según las características de la melodía y de los pasajes, es obviamente comprensible que en los instrumentos de viento se requiere un movimiento del aire similar y basado en dichas reglas, sino se quiere que la ejecución sea defectuosa e incomprensible. Pero este movimiento y control del aire sólo se puede conseguir por la mera acción de la lengua, reteniendo o dejando pasar libremente el aire, según lo demanden el caso y las reglas. Si se hace una comparación entre el violín y la flauta, se observará que lo que es el arco en el violín es el aire en la flauta, y lo que es el brazo – que gobierna el arco – para el primero es la lengua – que regula el aire – para el segundo. No hay ningún otro medio disponible para regular el aire. Aunque de vez en cuando, si bien raramente, ciertos lugares pueden ser marcados con el pecho, este uso no puede ser considerado como regla ni se puede aplicar habitualmente porque se obtendría una interpretación miserable y de lo más aborrecible.

2

Todo el mundo llama a este uso de la lengua, *golpe de lengua*. Dicha expresión no parece ser muy oportuna; porque la palabra⁸⁵, induce a creer que

⁸³ “der wahren Sprache”, se podría uno referir a ello también como idioma, lengua o como se hace hoy en día, articulación.

⁸⁴ “Passagen” en alemán es aquello con muchas notas, en contraposición al lirismo del cantabile (“singend”), con pocas.

⁸⁵ En alemán es una sola palabra, “Zungenstoss”.

es la lengua la que debe impulsar el aire hacia fuera. Esto ni produce ni puede producir un buen efecto, sino una forma de tocar dura y poco fluida que no corresponde a la naturaleza de un buen cantar y que sí se puede escuchar en quienes tocan de esa manera. Además, como no se conoce la manera correcta de hacerlo, se da vueltas aquí y allá, ejecutándolo primero de una forma, luego de otra; uno siente que no está en el camino correcto, pero no sabe qué puede hacer. Todos aquellos que han buscado esta vía, probablemente han errado porque no han buscado una sólida base sobre la que construirlo y lo han fundamentado sólo en conjeturas. E, incluso, aunque se estabilizara un método, uno nunca podría superar la objeción de que otro arbitrario – pero igual de infundado – pudiera también ser correcto. Muchas pruebas y una dilatada práctica con muchos años de experiencia me han convencido de que es posible establecer un uso seguro del aire basado en unos principios de los que dimanaría todo lo demás. Por lo tanto, no puedo aprobar el llamado *golpe de lengua* porque podría acarrear todo tipo de consecuencias negativas. En primer lugar, con cada golpe de lengua, los labios se descolocan por lo que el paso del aire se ve enormemente constreñido y apretado, con lo que el sonido se vuelve duro al retirar la lengua y, a causa de este excesivo movimiento de la lengua, el legato entre las notas se ve seriamente afectado. Además, el sonido se estropeará por la saliva⁸⁶ – la cual es nefasta para un buen sonido – que se produce entre los labios con cada golpe de lengua; aparte de la manera en que se ve obstaculizada la ejecución de pasajes rápidos a causa de este movimiento desmesurado. No hay [hasta el momento] ninguna regla precisa para controlar y usar el aire de la manera correcta según las características de la melodía o de los pasajes, y todo se ejecuta de la misma forma dejando demasiado al azar por ignorarlas⁸⁷. Así, una pieza musical que se toque a menudo, sonará en cada ocasión de manera diferente, cuando no se tiene intención de hacerlo. Una cuestión distinta deriva cuando uno sí que lo desea y, de hecho, las variaciones en la ejecución de cada repetición hechas conscientemente y de acuerdo a las reglas, son necesarias. Con este uso de la lengua nunca se podrá igualar una buena interpretación hecha por un buen cantante, por no mencionar el inconveniente que produce en tales intérpretes que la lengua salga con frecuencia media pulgada o más fuera de la boca con cada, así llamado, golpe.

3

Quisiera presentar mis experiencias, adaptadas en forma de reglas, tan claramente como me sea posible para que todo el mundo las pueda aplicar. En

⁸⁶ Agua, literalmente.

⁸⁷ Este párrafo es un poco contradictorio, por un lado dice que aún no hay reglas y por otro que todo se hace de cualquier manera por ignorarlas; hay que entender que se refiere a las que va a dar a continuación.

un pequeño Tratado sobre como tocar la Flauta⁸⁸, publicado aquí por Breitkopf, he dicho, y aún digo [ahora]: *que nuestro modelo debería ser un buen cantante*, y todos deberíamos tratar de imitar esto; porque no hay ninguna duda de que el canto existió antes que la interpretación de instrumentos y, por tanto, estos no son más que una imitación de aquel. Seguramente, ningún cantante basaría sus interpretaciones vocales imitando a un instrumento; cuanto menos en uno que, por su naturaleza, no pueda producir una buena continuidad entre las notas.

Si un cantante que deseara formarse bien – y que no pueda tener ni a un maestro que le ayude cantando ni tampoco esté en disposición de ayudarse a sí mismo – se viera obligado a tocar todas las notas en un instrumento, nadie creería que dicha persona merece el título de cantante. Naturalmente, no hablo aquí de estos como modelo sino de alguien bien provisto de talento, conocimientos musicales y fundamentos. Si un buen cantante de este tipo debe ser nuestro modelo, y de hecho lo es, hemos de tratar de imitar perfectamente su ejecución tanto en las melodías bellas – que deberían ser fluidas, dulces y llenas de sentimiento – como en los pasajes redondos y rápidos, que deberían ser claros y expresivos. Este no emite las notas forzadas, sino que las produce de manera delicada, de forma que siempre sean iguales entre sí: no hay ninguna que sea más larga o más corta, más dura o más blanda, más brillante o más blanda que la otra. Parece que las notas dependen unas de otras aunque sin llegar a estar aglutinadas, por el contrario, todas y cada una se distinguen con nitidez; incluso la más pequeña, tocada a una gran velocidad, suena correctamente. No me estoy refiriendo aquí a tocar más fuerte o piano, o a los claroscuros en la interpretación, sino sólo a la redondez, claridad y homogeneidad en la ejecución. Con nuestro instrumento debemos tratar de imitar todo esto tal cual. Podemos tratar de destacar las notas con el pecho de vez en cuando [y sólo] cuando sea necesario, pero no hacer de ello una norma habitual, porque de este modo se caerá en una interpretación mala y desagradable. Por lo tanto, debemos buscar otro medio de conseguir todo esto; y no hay otro que la lengua.

4

Es difícil definir cómo se debe mover la lengua en todos los casos, a menos que asumamos ciertas señales gracias a las cuales dichos movimientos resulten claros y comprensibles para todos. Es imposible decir: en este punto la lengua se debe situar de esta manera, o colocar, usar o mover de esta otra para este pasaje; nadie sería capaz de seguir esto fácilmente, dado que el movimiento de la lengua no es visible. Por tanto, [es necesaria] otra solución. Tras un atento examen se comprobará que el movimiento de la lengua al producir las notas forma una especie de sílabas, y cuando estas se combinan, palabras y,

⁸⁸ Tromlitz, *Kurze Abhandlung*.

finalmente, un lenguaje que, una vez organizado, es posible aplicar de manera universal. Quantz ya ha hablado de esto en su tratado de flauta⁸⁹. Pero sus instrucciones respecto al uso de la lengua se refieren únicamente a compases sueltos y no a [piezas] enteras, por lo que son meras demostraciones para que el alumno las siga con la ayuda de un profesor preparado en el tema, como él mismo admite. Por ello, me pregunto si no es posible suministrar aquí unas instrucciones escritas para que el alumno pueda utilizarlas sin la ayuda de un profesor, porque de otro modo, ¿de qué serviría un tratado si necesita de la explicación previa de un profesor? En tal caso sería mejor tomar un [buen] Maestro y tirar el libro a la basura. ---- Él dice: cuando haya que producir una nota individualmente, se debe articular la sílaba ti o di. Sin embargo, yo pienso que la vocal i no produce el mejor efecto en el sonido de la flauta⁹⁰, porque al pronunciarla, todas las partes internas y los músculos se contraen con lo que el sonido de la flauta se vuelve apretado; haz la prueba y encontrarás que es así. Si no se quiere admitir que esta disposición interna de la boca tiene una influencia en el sonido, ¿cómo es posible, entonces, que el sonido de un instrumentista de viento tenga siempre tanta afinidad con su propia voz natural si no fuese porque tanto el sonido como el lenguaje dependen de la estructura interna de las partes que originan ambos? Yo incluso he observado a un instrumentista de viento que hablaba de nariz o, como se suele decir, gangueaba, y su sonido en el instrumento era gangoso, o nasal, del mismo modo. ---- Si no eres capaz de producir una nota brillante en la flauta, la i (aunque creas que la estás pronunciando bien) no suena como tal, sino como una u, y esto aún tiene un efecto peor. Esto me ha llevado a escoger otra vocal que hace que el sonido sea más lleno, redondo y brillante y, en mi opinión, no hay otra mejor que la a. Hay que esforzarse porque la a suene como a tanto como sea posible, y se notará que al expandirse la garganta y otras cavidades internas, el sonido se vuelve más lleno. En lugar de ti o di, aparecerán las sílabas ta, da o ra, cuyo uso y correcta aplicación se explicará a continuación.

5

La sílaba ta o da se pronuncia colocando la punta de la lengua en el paladar detrás de los dientes superiores con el fin de comprimir el aire. Al retirar la lengua se pronuncia la sílaba ta o da, a la vez que se intenta abrir la garganta y las cavidades internas tanto como sea posible para hacer que el sonido sea lleno. Así llegamos a la

⁸⁹ Quantz, *Anweisung*, Capítulo Sexto.

⁹⁰ El sonido de la i en alemán es más o menos como en español, aunque quizá un poco más oscuro.

Primera Regla:

Este ta cuando aparece sólo, es usado

- 1) en notas sueltas, sean buenas o malas (sobre las notas buenas y malas, véase más adelante), es decir: en notas que estén separadas y no conectadas con otras del mismo valor; ver a) y lo siguiente:



Nota: En a) sólo hay notas sueltas, es decir, son de valores diferentes y no están agrupadas entre sí por lo que cada una de ellas debe ser articulada separadamente. Aunque hay casos en los que se agrupan figuras de valores diferentes, estos no se tratarán aquí, sino en su lugar adecuado, dentro de las excepciones. En b) ocurre lo mismo, figuras de diferentes duraciones que se suceden; en c) aparece una blanca después de una negra; no existe conexión entre ellas, por lo que se articulan separadamente, con ta, de igual modo la negra que sucede a la blanca; en d) la negra aparece sola de nuevo, por lo que se articula con ta, igual que la nota que le sucede, como se puede deducir de los [ejemplos] anteriores. En e), la tercera nota aparece sola, no tiene ninguna ligazón con las anteriores, por lo que se pronuncia con ta. Si el compositor hubiese querido que se tocaran juntas, habría puesto una ligadura y, entonces, habría entrado a formar parte de las excepciones.

- 2) En las anacrusas: ver f) y siguientes:



Nota: La nota pequeña antes de la línea divisoria, llamada anacrusa o nota débil⁹¹, que no cae en la parte fuerte, sino al alzar, puede aparecer al principio [de una pieza] o durante el transcurso de la misma; se articulan separadamente tanto ella como la que le sigue con ta; aquí todavía sigue una regla más.

⁹¹ "kurz Note".

- 3) Cuando aparecen rayas [verticales] sobre las notas y la melodía tiene gran similitud con la línea de un Bajo; como en k) y l):



- 4) Después de las notas con puntillo, se usa ta tanto en la nota corta como en la larga que le sigue; igualmente en notas precedidas por un silencio; ver m) y n):



Nota: Si la nota que precede a la corta ha de ser articulada con ta, se verá a continuación; de momento nos ceñiremos a la regla.

- 5) Cuando la penúltima nota del compás está separada de la última por la naturaleza de la melodía, la última recibe ta; ver o):



- 6) Cuando se tienen tres notas iguales, como tres negras, tres corcheas [o] tres semicorcheas que forman una unidad (como tres negras en 3/4, tres corcheas en 3/8 ó en un grupo como un tresillo), entonces la última se toca corta con ta; ver p):

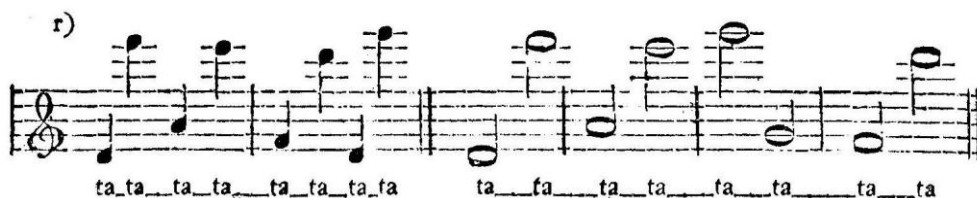


Nota: La explicación de cómo se deben tocar las dos primeras notas de estas figuraciones y de cuando aparecen varias de estas sucesivamente, se encontrará más adelante.

- 7) Cuando aparecen varias notas de igual valor en la misma línea o espacio, todas van con ta o da, dependiendo de si tienen que ir más o menos unidas entre sí; ver q):



- 8) En saltos grandes, especialmente cuando son notas largas; ver r):



- 9) La nota que va tras un trino, tras una sección, o que forma un final, incluso aunque no haya trino, se articula siempre con ta; ver s):



- 10) Cuando encima de las notas hay puntos, cada nota se articula con ta, pero para expresar el punto correctamente, todas las t de la siguiente [sílab] ta se unen a la anterior ta, formando la sílaba tat, y la lengua se mantiene hasta que no se pronuncia la a siguiente

que pertenece a la anterior t, pero que sin embargo se une de nuevo a la t posterior, pronunciándose at; ver t):



Nota: Se debe distinguir aquí entre las rayas y los puntos encima de las notas. Las rayas sobre las notas significan que todas deben ser acentuadas separadamente o articuladas con ta, pero no se deben hacer cortas, sino largas de manera que suene siempre tatata, etc. Sin embargo, los puntos sobre las notas indican que se deben hacer cortas, y articuladas de la manera mostrada anteriormente tat-at-at-at. Debido a que los copistas no observan esta diferencia sino que toman las rayas y los puntos como una sola cosa, el intérprete ha de estar atento para no confundir unas por los otros y, por tanto, tergiversar la intención del compositor.

6

Los ejemplos mostrados aquí son los más comunes y de ellos se puede extraer fácilmente cómo y dónde se debe aplicar la sílaba ta. No es posible aquí escoger y explicar cada caso; con lo que viene a continuación, todo quedará más claro. Vamos ahora a la

Segunda Regla:

Cuando dos notas de igual valor se suceden en diferentes grados [de la escala] de manera que la primera es la buena y la segunda la mala; su pronunciación será clara si la primera se articula con ta y la segunda con a como en la palabra tāā⁹²; ver u):



Esta conexión normalmente se llama: *ligar*; en mi opinión esta expresión no es lo suficientemente acertada: *la primera nota se ataca, y la segunda se liga a*

⁹² Tromlitz utiliza el pequeño trazo recto horizontal encima de la a para indicar que es la acentuada y el curvo hacia arriba para indicar la que es débil (ā).

ella; es poco precisa porque no dice cómo ha de ser expresada cada nota. Es cierto que a la primera nota se le debe dar más énfasis por su valor intrínseco que a la segunda (que, por la misma razón, es más corta), lo veremos en su lugar; aunque a pesar de esto, esta última debe ser marcada también claramente. La expresión: *ligar* es la responsable del hecho de que la segunda nota es, a menudo, poco clara, en ocasiones casi imperceptible, lo que lleva a una ejecución desigual y confusa. Por medio del método descrito arriba se podrá evitar este fallo porque, si se quiere pronunciar claramente la a, es necesario realizarlo con el pecho, con lo que la nota se entenderá sin problema. Este tratamiento es, también, una regla general para todos los casos similares y se sabrá de una vez por todas que dos notas iguales han de hacerse con taa. De las excepciones se hablará en lo sucesivo.

7

Aunque *dos* notas iguales puedan ser tocadas correctamente con taa, no significa que *cuatro* notas, de las que las dos últimas son repetición de las *dos* primeras, puedan ser tocadas del mismo modo porque la repetición de tāā impide la unión de las dos últimas con las dos primeras. Esta ligazón se ha de preservar si se quiere imitar a un buen cantante; no se puede permitir que se confundan entre sí⁹³, sino que todas deben ser marcadas clara e igualmente como hace el cantante. Por ello, es necesario otro método: se debe sustituir la segunda t, que impide la conexión, por una ɾ⁹⁴ y así, en lugar de taataa se pronunciará taaraa. De esta forma todas las notas están marcadas y todavía unidas y la lengua puede pronunciar con suma facilidad y rapidez durante mucho tiempo. Así cada nota se puede expresar limpiamente según su valor intrínseco; esta es la manera de tocar siempre consistentemente los pasajes rápidos con claridad, de otro modo la ejecución resulta aglutinada, tosca y desigual. De aquí emerge la

Tercera Regla

Cuando cuatro notas de igual valor van juntas, se articulan con la palabra tāārāā, de manera que sobre la primera caiga ta, sobre la segunda, a, sobre la tercera, ra, y sobre la cuarta, a; ver v):



⁹³ "Zusammenlaufen".

⁹⁴ Se refiere a una ɾ simple en castellano.

Nota: Debido a que se debe prestar la máxima atención a la homogeneidad de las notas y de las figuraciones cuando hay pasajes largos y continuos, es necesario, después de empezar, cambiar ta por da para que se asemeje más a ra, y donde sea posible, se igualen del todo. De esto surge la

Cuarta Regla

Cuando se suceden más de cuatro notas de igual valor, o pasajes enteros de figuras iguales, la [sílabas] ta se sustituye por da para mantener mayor semejanza con ra; ver w):



Nota: Del mismo modo que aquí las letras y las sílabas están unidas entre sí⁹⁵, se debe hacer lo mismo con las notas y no debería ser audible espacio entre ellas: el [flujo de] aire debe ser siempre continuo y la lengua debe continuar pronunciando sin impedir el paso del aire. Esto sólo puede ocurrir cuando está indicado expresamente por el compositor por medio de un silencio o del final de una frase. Quienes no sean capaces de realizar da levemente y asimilarlo suficientemente a ra, pueden intercambiar aquella por esta, de modo que no queden más da excepto al principio; los que, sin embargo, no logren pronunciar ra en la flauta, pueden hacer lo contrario y sustituir ra por da.

8

Para poder aplicar oportunamente estas [sílabas] ta, da y ra, es necesario tener un conocimiento preciso de lo que son [notas] largas y cortas o, también llamadas, notas buenas y malas, por lo que trataremos de adquirir dicho conocimiento antes de proseguir. Entre dos notas del mismo valor, la primera es más larga que la segunda debido a su valor intrínseco; se dice que es larga porque el énfasis o la expresión, también llamado acento, recae sobre ella; la otra, de acuerdo a su valor interno, es más corta. En esta nota larga siempre va ta, da o ra, según la naturaleza de cada caso: ta cuando va [la nota] sola y da y ra

⁹⁵ Nota del Autor: Como esta conexión entre las letras no puede ser expresada en la imprenta del mismo modo que con la pluma, ha sido necesario introducir líneas rectas entre las letras para mostrarla. En el caso de letras que estén escritas juntas entre sí y donde no cupo una línea, no hace falta decir que están unidas. Se le pide al estudiante que no pase por alto esta observación que será también aplicable a lo que viene a continuación.

cuando aparecen en combinaciones, como ya se ha mostrado. Si tomamos cuatro notas del mismo valor, la primera es larga; la segunda, corta; la tercera, larga; la cuarta, corta; y así en la primera va ta (aquí ta aparece también en una combinación, pero sólo se usa al principio), en la segunda a, en la tercera ra y en la cuarta, de nuevo, a; no importa que sean blancas, negras, corcheas o semicorcheas, el tratamiento siempre es el mismo. En esta combinación mostrada, la nota corta lleva siempre a; pero si aparece sola, lleva ta, tanto si está al principio o en la mitad [de una pieza] y la nota buena que le sigue lleva siempre ra, como se puede ver en el ejemplo y). Pero si la frase comienza con la nota buena, entonces ta recae sobre dicha nota. De esto se deduce que ta puede aparecer tanto en notas buenas como malas; en cambio, da y ra siempre y sólo en las buenas, y deben ir precedidas de ta, o ya debe existir sonido cuando se quiere usar ra porque [esta sílaba] se pronuncia intercalada dentro del sonido, por lo que nunca puede aparecer al principio. Primeramente, un ejemplo de notas buenas y malas, o largas y cortas, donde la frase comienza con una nota buena; ver x):

x)
larga corta, l. c. l. c. l. c. l. c. l. c. l. c. l.

tā ā rā ā tā ā rā ā tā ā rā ā dā ā rā ā dā

En todos estos casos comienza la nota buena por lo que ta y, posteriormente, ra, aparecen en las notas buenas. Si la frase comienza con una nota corta, sigue cayendo ta sobre ella, pero no le sigue a como en el ejemplo precedente, sino ra; ver y):

y)

c. l. c. l. c. l. c. c. l. c. c. l. c. c. c. l. c.

tă ră ă dă ă ră tă, tă ră ă, tă ră ă tă tă ră ă

De aquí se ve que ta puede ser larga y corta, mientras que da y ra son siempre largas. --- Notas cortas son también aquellas que están precedidas por una nota con puntillo, las que su parte buena ha sido sustituida por un silencio o la última de un compás de 3/4, 3/8 o un tresillo; ver z, a, b, c):

2)

l. c. l. c. l. c. l. c. l. c.

a)

l. c. l. c. l. l. c. l. c. l. c. l.

b)

c)

l. c. l. c. l. c. l. c. c. c. c.

c. c. l.

Estas notas cortas descritas aquí van siempre con ta y la nota siguiente, con ra, como ya se ha dicho; más sobre esto, después. Aquellos que no puedan pronunciar ra con la punta de la lengua, sino que la producen en la garganta – como la mayoría de la gente de Baja Sajonia⁹⁶ – deben utilizar da en su lugar, ya que ra pronunciado en la garganta no tiene efecto [audible] en el instrumento. Sin embargo esta da debe ser pronunciada muy sutilmente para que tenga el mismo efecto que ra, aunque esta es preferible como se verá a continuación.

9

A veces ocurre que la palabra taaraa debe ser usada al contrario, como raadaa. Es necesario tener en cuenta el hecho de que ta sólo puede estar al principio y, cuando viene después de ra, como aquí en raadaa, se debe usar siempre da; las razones ya han sido explicadas anteriormente. Pero no se puede comenzar nunca con ra, siempre ha de antecederle ta de modo que el sonido ya esté ahí y ra puede intercalarse.

De esto deriva la

Quinta Regla:

Cuando ta se encuentra sobre una nota corta, bien al principio, bien en la mitad [de una frase], la nota siguiente siempre se ha de pronunciar con ra; ver d); si vienen

⁹⁶ Región situada al noroeste de la actual Alemania cuya lengua, el bajo sajón, se habla en 8 estados alemanes así como en las regiones nororientales de los Países Bajos.

dos notas iguales a continuación, se deben articular con raa; ver e); si le siguen cuatro, con raadaa; ver f). Excepto cuando la nota siguiente forma un gran salto con la que le precede, en tal caso se debe articular de nuevo con ta; ver g):

d)

tă_ră tă_ră, tă_ră tă_ră tă_ră_dă_ră_dă

l. c. l. c. l. c. l. c. l. c.

e)

rădă_rădă rădă_rădă ră.

f)

tă_ră_a ta_ra_a ta_ra_a_da_a_ra ta_ra_a_da_a_ra.

g)

tă_tă_tă_tă_tă_tă, tă_tă_tă_ră_tă_ră, tă

l. c. l. c. l. c. l. c. l. c.

Nota: En d) la nota que sigue [a la corta] es siempre una larga sola que recibe ra; un poco más adelante aparecen dos notas iguales, pero como están en la misma línea o espacio, no pueden ser pronunciadas taa o raa sino que deben ser [articuladas] separadamente según la regla dada; sin embargo, para mantener mayor uniformidad sonora, es preferible pronunciar la nota corta con da en lugar de ta. --- En e), en los dos primeros compases aparecen sólo dos notas iguales después de la corta, y se hacen con raa. En los otros dos compases

en f), siguen siempre cuatro notas iguales a la corta, y reciben la palabra en sentido contrario raadaa. ---- En g), hay grandes saltos, en los cuales no es efectivo ra, sino que se debe pronunciar ta en cada nota mientras duren los saltos. ---- Vuelvo a recordar una vez más que el sonido se debe mantener [después de] ta cuando le sigue a esta, ra. Si no se mantiene, ra no puede ir a continuación ya que necesita del sonido para que se pueda ser comprensible; y si estas notas no están conectadas, se obtendrá una interpretación muy pobre. Ahora sigue la

Sexta Regla:

El sonido de la flauta no debe ser interrumpido durante el transcurso de una frase continua – a menos que sea el final de la frase, haya un silencio o el compositor haya escrito rayas [verticales] o puntos donde quiere que se haga corto – sino que debe siempre mantenerse mientras que uno siga pronunciando [la frase musical]. Se debería considerar al sonido como un hilo al que las notas están conectadas entre sí por medio del lenguaje. Un ejemplo más con la palabra invertida raadaa aclarará esto; ver h):



Nota: Aquí ta va en la nota corta (anacrusa), después le sigue raadaa de manera que el sonido se debe mantener sin interrupción hasta que aparece la cruz donde termina la frase. Para que la frase siguiente se distinga mejor de la precedente, se debe comenzar otra vez como si fuera al principio, por lo que no se pueden pronunciar las dos corcheas siguientes con raa, sino con taa. En general, uno debe prestar atención para que da o ta y ra siempre se alternen, y sólo cambiar esto cuando la figuración o los pasajes así lo requieran. Lo que es válido para las negras, también lo es para las corcheas y semicorcheas; ver i):

i)

ta ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra ta_a

k)

ta ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a

NB.

ra_a da_a ra ta ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a

ra_a da_a ra, ta ra_a da_a ra ta ra_a da_a ra ta

NB.

ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra ta ra ta ta ta ta ta ra ta ta ta ta

Nota: En el ejemplo k), en los dos sitios donde aparecen las letras NB, las dos corcheas no se tratan de acuerdo a la primera regla, o sea, haciendo las dos iguales con taa, sino que, como están separadas por el fin de una frase, la pronunciación se debe adaptar a ello separando ambas por medio de ta en la segunda. Los otros puntos donde finaliza una frase se reconocen por los silencios; los sitios donde aparece [el símbolo] ° también indican fraseo. En el siguiente párrafo hay más sobre este tipo de agrupaciones.

10

Según la primera regla, apartados números 2) y 4), todas las notas de las siguientes figuraciones deberían ser hechas con ta para mostrar que todas las notas sueltas que no están conectadas con otras del mismo valor deben ser articuladas; pero como en una buena interpretación las notas con puntillo se hacen más largas de [lo que debiera ser] su valor real y, en consecuencia, las notas cortas más breves de lo que les corresponde, no es posible ejecutar todas con ta, porque la lengua no sería capaz de pronunciarlas lo suficientemente rápido, sobre todo en tiempos vivos. Y, aunque fuera posible, resultaría

irregular, balbuceante y, en resumen, muy desagradable. Para poder llevarlo a cabo de manera adecuada, pues, la nota larga después de la corta debe recibir ra y así ambas podrán ser bien expresadas. Esto nos proporciona la

Séptima Regla

Cuando hay una nota corta detrás de una con puntillo, se pronuncia ta, pero la nota larga siguiente va con ra. Esto origina la palabra tără y se mantiene mientras dure este tipo de figuración, incluso aunque haya saltos; ver el ejemplo l):



Nota: Este tipo de figuraciones y pasajes ejecutados con tără, es más adecuado emplearlos en movimientos rápidos y vivos. Cuando el tempo es moderado, y en interpretaciones suaves y agradables se requiere otro tipo de técnica que, en la mayoría de los casos, viene indicada por el compositor. Esto pertenece a la siguiente

Octava Regla:

Cuando las figuraciones o pasajes citados en la Séptima Regla se encuentran en un tempo moderado, y en una melodía suave y agradable, o cuando están marcadas por el compositor con ligaduras, quedan mejor ejecutadas con tărăără, de manera que la primera con puntillo se mantiene siempre muy larga y la corta, muy corta. Para mantener un cierto equilibrio, subsiguientemente se muda ta por da, como se puede observar en m):



Nota: Aunque preferiría poner esta figuración entre las excepciones, donde también se podrá encontrar, la he situado aquí como regla debido a su uso generalizado. ---- Todas estas figuras se tocan en los movimientos rápidos y vivos como si la nota con puntillo tuviera doble puntillo, de modo que la corta

se pueda hacer realmente corta. Por ejemplo, si ambas notas conforman una negra, se mantiene la primera casi toda la duración de esta y, justo en el momento en el que la segunda nota se supone que tiene que empezar, se toca la corta de acuerdo a la regla precedente; así se hallará la duración correcta para ambas. Hay que fijarse en hacer lo mismo cuando son más notas las que van después de la nota con puntillo, con la excepción de que ahora estas notas tras el puntillo no se articulan, sino que se ligan suavemente a la nota con puntillo; ver n):



En los tiempos lentos, la primera nota se sigue manteniendo más larga y la corta, más corta, pero no de una manera tan abrupta como en los movimientos rápidos, sino más suave y dulcemente. ---- Puesto que dos notas, la segunda de las cuales lleva puntillo, no pueden ser separadas y, por tanto, no pueden ser pronunciadas independientemente, es mejor hacerlo con *tāā*; aunque la primera ha de ser tan corta como si uno pronunciara sólo *ta*, si hay varias, uno debería decir *ra*. Esto también es válido para cuando aparecen varias notas antes de [la nota con] puntillo; ver o):



Una intuición atinada nos facilitará tomar la decisión oportuna en cada caso. Naturalmente, sería mejor y mucho más seguro si los compositores pusieran doble puntillo en aquellos lugares en los que quieren que la nota corta posterior al puntillo sea realmente corta y, en el caso contrario, escribiesen sólo uno. Así, el intérprete sabría a qué atenerse en lugar de tener que seguir una regla tan vaga como la precedente, que hace que a menudo muchas cosas se estropeen porque no todos tienen la sensibilidad adecuada; ver p):



11

Ahora llegamos a la manera en que deben ser tratadas *tres* notas iguales: entre ellas y en relación con las demás. Ya se ha mencionado algo referente a esto en el apartado 6) de la Primera Regla, aunque en lo concerniente sólo a la tercera, como nota corta de dicho tipo de figuración. Estas *tres* notas pueden ser *tres* negras en el compás de $3/4$, *tres* corcheas en el de $3/8$, o un tresillo de cualquier valor; todas se tratan del mismo modo. Véase en relación a esto la

Novena Regla:

Cuando hay tres notas iguales, o tres notas del mismo valor, que viene a ser lo mismo, que completan un todo (es decir, un compás entero), sea un $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ ó $\frac{3}{8}$, o un tresillo compuesto de negras, corcheas, semicorcheas o fusas, se pronuncian con taada; si hay varios que se suceden entonces las tres primeras [notas] aún se pronuncian con taada, pero el resto, en aras de la igualdad y la unión, con raada; ver q):

[illegible]

Tresillos en negras, corcheas y semicorcheas; ver r), s) y t):



Nota: Aquí se ve cómo han de ser tratados tales grupos cuando aparecen en sucesión; con este método, la lengua no se cansa y puede continuar siempre articulando aunque sean muchos los grupos de notas que se suceden; sólo [la aparición de] otro tipo de nota, un silencio o un salto grande alterarán el discurso, como veremos a continuación. Esta forma de articular tres notas iguales rara vez se ejecuta correctamente, en especial los tresillos, que a menudo aparecen en sucesión; normalmente se hacen las dos primeras – incluso sólo la intermedia – demasiado cortas, y la última demasiado larga, con lo que resulta una figuración totalmente diferente. O se hace la primera demasiado larga, la segunda demasiado corta mientras que la tercera se pierde; esto produce una impresión pésima en los pasajes rápidos. O no se articula en absoluto, arrastrando todas las notas juntas y dejando recaer el peso sobre la última. Todas estas operaciones no sirven para nada. El tresillo, en calidad de ornamento de la melodía, está formado por tres notas iguales, aunque la segunda y la tercera, por su valor intrínseco, son un poco más cortas que la primera; uno se debe esforzar por equilibrarlas de la mejor manera posible. Y lo mejor es pronunciarlas como se ha citado, emitiendo las tres sílabas *tāādā* con la misma duración tanto como sea posible. Se debe prestar especial atención para que la *d* de la tercera sílaba de la palabra *taada* no se quede colgada de la segunda y se trastoque en *t*, porque entonces *ta/a/da* se convertiría en *ta/at/a* y, como resultado, el tresillo quedaría desigual. Para hacer frente a este defecto, no se debe pronunciar la *d* de la última sílaba antes de que comience la tercera nota del tresillo. Y aún se debe tener mucho más cuidado en no situar la lengua entre los labios al pronunciar *da*, porque interrumpiría el flujo de sonido cuando debe ser continuo; en su lugar se ha de mantener detrás de los dientes y pronunciar *da* con suavidad. La gente de Baja Sajonia es capaz de pronunciar esta *d* muy bien, aunque por el contrario muchos no son capaces de hacer lo mismo con la *r*, ya que la pronuncian de garganta y aquí eso no es útil. Para que sea utilizable en la flauta se debe de pronunciar con la punta de la lengua. A los que les ocurre esto es mejor que usen *da* en lugar de *ra*. ---- Como los siguientes grupos no vuelven a llevar *taada* sino *raada*, *ra* evita que la tercera nota del grupo anterior quede cortada y, por lo tanto, todo se vuelve más

homogéneo, fluido y bello. Pero si se quisiera cortar la tercera nota, la palabra adecuada no sería *taada* sino *taadat*, por lo que no sería posible pronunciar *ra* en la siguiente, ya que el sonido se habría interrumpido al hacer corta la última nota, y *ra* no se puede aplicar sin haber sonido, como ocurre en los principios [de frase, por ejemplo,] y se debe volver a pronunciar *taadat*, lo cual no crea muy buena impresión. En general, como ya he dicho, *ra* nunca se puede pronunciar para comenzar o después de una nota que ha sido cortada, sino que tiene que haber un sonido que le preceda y que se mantenga hasta que *ra* aparece; se debe conectar a este sonido existente, que siempre será una nota corta. Las variaciones de esta figuración se podrán encontrar a continuación. Ahora daremos algunos ejemplos en los que la conexión con la articulación anterior está interrumpida. En primer lugar con una nota de diferente valor; ver u):

u)



Con un silencio; ver v):

v)



Con saltos grandes en compás de 3/4; ver w):



Y con saltos grandes en compás de 3/8; ver x):



Nota: En el primer ejemplo el discurso se interrumpe en el Fa bajo la +, y la nota siguiente empieza de nuevo con *ta*; ocurre lo mismo en los siguientes compases de 3/8, [concretamente] en el tercer compás en el Do marcado con una +. En el ejemplo v) se ve interrumpido por silencios; la nota siguiente lleva de nuevo *ta*. En el tercer ejemplo, en w), el discurso está interrumpido por grandes saltos, como se puede observar a partir del tercer compás. Aquí, el cambio de articulación no es arbitrario, pero la necesidad obliga a la mayoría de la gente a separarlas. Sin embargo, aquel que tenga un sonido firme y seguro y un dominio total del instrumento, no necesita cambiar la articulación en presencia de saltos de este tipo; a no ser que sean inconvenientes o realmente grandes como está hoy en día de moda. Uno trata de buscar algo [que recomendar] aquí, pero no encuentra nada. Una versión del ejemplo anterior, [x,] sin alterar la articulación se puede encontrar en y):



Debes creerme si te digo que esto se puede hacer sin cambiar la articulación, aunque nadie lo aconsejaría, y causa mucha mejor impresión que

el [ejemplo] precedente. Sólo cuando se llega al último salto, de Re''' a Sol', es mejor pronunciar en este da que ra.

12

Todas las [combinaciones posibles de] notas y figuraciones encajarían dentro de las reglas del lenguaje dadas hasta ahora; nos faltarían solamente las notas con puntillo que, junto a la que le sigue, conforman dos partes del compás o las que se encuentran bajo un signo de ligadura. Estas notas ligadas, o la nota con puntillo previamente mencionada, se pronuncian con a, h, o hat. Esta última sílaba se utiliza cuando hay una raya vertical sobre la nota ligada o en movimientos rápidos aunque no aparezca dicha raya; en movimientos moderadamente rápidos es mejor decir had. En el *Adagio*, se excluye la d o la t y sólo se utiliza ha o a ligeramente aspirada. Sobre esto, véase la

Décima Regla:

Cuando tras una nota con puntillo, este junto a la nota siguiente completa una parte del compás, [el puntillo] se pronuncia hat o at en movimientos rápidos y vivos; ver z); y had o ad en los lentos; ver a). Esta t o d se toma de la siguiente ta o da, por lo que la nota posterior simplemente lleva a. De igual modo, una nota ligada a la anterior en movimientos rápidos, o si tiene una raya vertical encima, se pronuncia hat o at; ver b); en movimientos lentos con had o ad; ver c). En los muy lentos sólo con ha ó a con una leve aspiración, con lo que la nota siguiente lleva a; ver d):

z) **Allegro.** 3/4

tahat_a_ra_a_daat_a_ra_a_daat_a_ra_a

a) **Adagio**

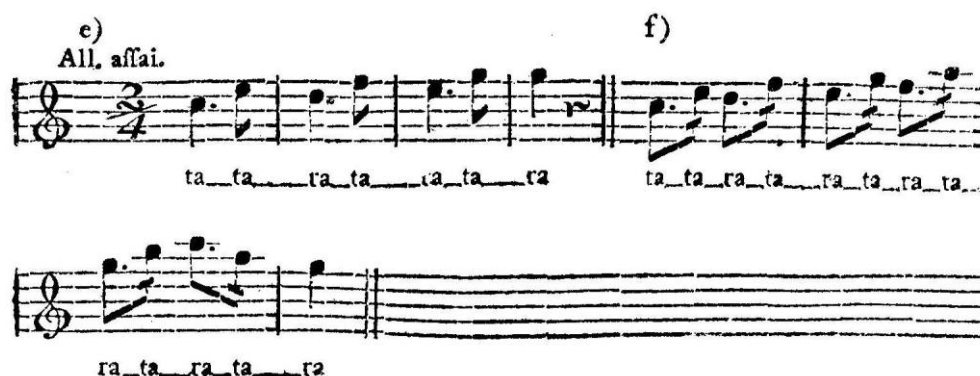
taad_a_ra_a_daad_a_ra_a

b) **Allegro.** 2/4

dahad_a_ra_a_tahat_a_ra_a_dahat_a_ra_a_dahat_a_ra_a



Nota: Esta [sílabas] *hat*, *had* o *ha* se debería pronunciar muy suavemente y la *h* apenas debería notarse, aunque es algo más que una simple *a*, por lo que debería pronunciarse con una leve aspiración similar a la de la *h*⁹⁷. Es por dicho motivo que en estos ejemplos he omitido en algunas ocasiones la *h*, ya que una *a* ligeramente aspirada produce el mismo efecto. En los movimientos vivos la *t* se sitúa en el puntillo y la *a* cae por sí misma sobre la siguiente nota, como ya se ha explicado y se puede apreciar en el primer ejemplo. En los tiempos lentos, la *d* no va sobre el puntillo, sino que se mantiene con la siguiente *da* como se puede observar en los dos primeros *Adagios*. --- Con los tresillos el procedimiento es diferente, como se verá en la siguiente regla. --- Pero si tales figuraciones aparecen en movimientos rápidos, el puntillo se marca sólo ligeramente o nada en absoluto; de hecho, la nota con puntillo sólo lleva *ta*, la siguiente corta también *ta* y la larga, a continuación, *ra*; ver e) y f):



Vayamos ahora a la

Undécima Regla:

*Si la nota ligada es la primera de un tresillo, se puede pronunciar con *hat* o *had* mientras que las otras dos con *aa*; sin embargo esto no es tan bueno como mantener la*

⁹⁷ La *h* en castellano ya no se aspira desde los siglos XVI ó XVII, pero sí lo hizo en sus orígenes al sustituir a la *f* latina, posiblemente por influencia de las oleadas de pueblos germánicos que sustituyeron a esta por su fonema más cercano en la pronunciación.

pronunciación típica de los tresillo (taada) tanto como sea posible, y pronunciar la primera nota ligada del tresillo con ha, la segunda con a y la tercera con da (haada) que es mucho más parecida a taada que la primera y también produce un mejor efecto; ver g) en lugar de h):



Nota: El primer ejemplo utiliza la pronunciación característica del tresillo; el segundo sigue la regla dada. ---- Ahora viene la

Duodécima Regla:

Cuando hay dos notas de igual valor, la segunda de las cuales está ligada a la siguiente, no se pronuncian tāā, según la Segunda Regla, sino que se separan cada una con ta, seguidas de hat, had o ha; ver i). Si dos notas siguen a un puntillo, se procede como anteriormente, y aa va sobre estas dos notas; ver k):



Nota: En el primero de estos ejemplos se han introducido los tres tipos de notas ligadas; en el primero las dos corcheas están separadas porque la segunda está ligada; la siguiente nota ligada tiene una raya vertical encima, por lo que lleva hat. En el 2) no aparece la raya sobre la nota ligada, por lo que se pronuncia simplemente ha, y da va en la siguiente. En el 3) la nota ligada recibe una a ligeramente aspirada y en la siguiente nota también va una a. En el 1) del segundo ejemplo, el puntillo queda en cierto modo cortado por hat, seguido de a. En el 2) se ha de hacer más suavemente con ha seguida de daa. Si estos pasajes aparecen durante el transcurso de melodías ligadas y tiernas y cuando las notas posteriores al puntillo van hacia arriba o hacia abajo por grados conjuntos,

entonces sobre el puntillo se hace una suave ha y sobre las dos notas posteriores simplemente aa, obviando la t o la d, aunque han de ser marcadas ligeramente con el pecho. Lo que acabo de comentar no vale para el 3), ya que las notas posteriores al puntillo forman un salto y, por tanto, se deben pronunciar de nuevo con daa. No obstante, quisiera volver a puntualizar que la aspiración, ha, had o hat, debe ser muy leve y apenas se ha de notar. Un ejemplo más de este último tipo; ver 1):



Para que se pueda mantener la fluidez y unidad de la melodía, la primera nota de los compases segundo y tercero se deben comenzar siempre con ra, según la regla previamente citada. Cuando ra se pronuncia correctamente, la nota que la lleva no queda separada de la precedente. Esta es la ventaja [que ofrece] ra.

13

Hasta ahora han sido considerados casi todos los casos que contempla cada regla. Pero todavía nos resta el diseño rítmico conocido como *síncopa*, sobre el cual no se aplica ni ra ni ninguna otra articulación excepto ta y taa. Cuando es necesario añadir a la primera nota la mitad del valor de la siguiente y, a la nota posterior a esta, se le vuelve a añadir la mitad que ha quedado restante para que cobre sentido, se le llama *síncopa*, como se podrá observar en los siguientes ejemplos. En estos diseños sólo la primera y la última llevan ta, mientras que las notas intermedias (que tienen que ser divididas) van con tāā, aunque la ā no se debe acentuar demasiado para que no resulte desagradable.

De esto surge la

Decimotercera Regla:

Cuando aparecen tres figuras, de las cuales la intermedia dura tanto como la primera y la última juntas, como en m), diseño [rítmico] que se denomina *síncopa*, la primera va con ta; o si en su lugar aparecen dos notas, como en n), tāā. La segunda, tāā, porque debe ser dividida en dos partes, de las cuales, la primera – que es corta⁹⁸ – pertenece a la primera nota y la segunda – que es larga – a la última; o en interpretaciones más plácidas con dāā, como en o). La ta [cae] en la parte corta y a en la larga, mientras que la tercera lleva ta o da de nuevo, o, si hay dos notas, tāā, y si es

⁹⁸ Intrínsecamente.

un tresillo con tres notas, tāāda. Pero si aparecen varias figuras del mismo valor que la segunda en sucesión, como en p), se mantiene la misma división para las notas sucesivas mientras siga habiendo tales notas, recibiendo la última otra vez ta.

Véanse los ejemplos indicados.

m) n)

ta_tāā_ta, ta_tāā_ta, ta_tāā_ta tā_ā_tāā_ta ta_a_taa_ta_a,

o) p)

ta_a_tāā_ta_a_da tā_dāā_dā, tā_dāā_dā, ta_tāā_tā_ā_tāā_tā_

ā_tāā_tā_rā, ta_tāā_tāā_tāā_tā_ā_tāā_tāā_tā

ta_tāā_tāā_tāā_tā_ā_tāā_tāā_tāā_tā

Nota: En pasajes más vivos toma ta, y en pasajes más líricos: da. Si el diseño aparece escrito como en q), se pueden apreciar más claramente la nota corta y la larga, y la aplicación de tāā resulta más comprensible; ver q):

q)

ta_tā_ā_tā, ta_tā_ā_ta, ta_tā_ā_ta

En este ejemplo se puede ver nítidamente que ta en la primera de las dos notas ligadas es corta y ā que viene a continuación, larga; sin embargo, es interesante no enfatizar demasiado la ā porque si no, sonará renqueante; es mejor hacer discurrir las dos sílabas juntas como si fueran una sola. No obstante, el principiante haría bien distinguiéndolas al principio hasta que se habitúe a ello para, posteriormente, estar en disposición de poder aprender la otra variante mejor y más fácilmente.

Estas son, pues, las que llamo Reglas para Tocar; se puede observar que he tratado de ser lo más conciso posible con los ejemplos para no resultar demasiado farragoso. Aunque los ejemplos son cortos, considero que son lo bastante claros y útiles para el estudiante y, aunque no se han presentado todos los casos posibles, hay analogías suficientes para que se puedan aplicar en cualquier situación. A continuación se darán [sólo] las excepciones a dichas reglas. Sin embargo, antes de proceder con esto, quisiera hacer una prueba y tratar de presentar en un ejemplo todo lo dicho hasta este momento; ver r):

Allegretto.

1) 10) 6) 5) 5) 10) 6) 5) 7) 10) 7) 13)

taat_ă_ră_ă_dă_ă_ră_ă tāāt_ă_ră_ă_dă_ă_ră_ă tā_ă_dă_ă_tă_ă

13) 10) 7) 5) 10) 6)

_ră_ă_dă_ă_tă_ă_ră_ă_tă_ră_ă_dă_ă, taa_ta_raa_ta_raa_ta_raa_ta_

6) 3) 1) 13)

_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_a ta_a_ra_a_da_a_ra_a_da_da_a_ra_a_daa_ta_

6) 1) 5) 10) 2) 6) 5)

_ra_a_da_a_ra_a_da_a_ra_da_ra_a_ta_a_ta_a_ra_a_da_a_ra_a,

1) 2) 6) 1) 2) 1) 10) 2) 6) 13)

ta_ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at_at_at_a_a_ta_a_ta_a_ra_a_da_a_rat_at_at_at_

2) 1) 13) 13) 10) 5) 1)

_at_at_a_a_ta_ta_a_daa_ta_ra_a_daa_ta_ra_ta_ra_ta_ra_a_da_a, ta_

(6)



ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a

(13)



ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ta_a

1) tr 1) 3) 3) 1)



ra_a da_a ra_a da_a ra_a ta_a ta_a da_a ra_a da_a ra_a da_a

1) 1) 6) 1) 13) 13) 12) 5)



ta_a ta_a ra_a da_a ra_a ta_a da_a ta_a ra_a da_a ta_a ra_a

9) 13) 6)



da_a ta_a da_a ra_a da_a da_a da_a da_a da_a ta_a ra_a da_a ta_a da_a

1) 2) 6) 1) 3)



ra_a ta_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a ra_a da_a



7) 10) 7) 1) 5) 10)

raa, ta, ra, ta, ra, a, ta, ta, ra, ta, ra, ta, ra, ta, ra, ta

1) 5) 6) 1)

ra, ta, ra, ta, ra, ta, ra, ta, ta, ta, ra, da, da, da, ra, a, da, a, ra, ta

5) 5) 5) 1) 5) 2) 6) 1)

ra, a, ta, ra, a, ta, ra, a, da, a, ra, ta, ra, da, a, ra, a, da, a, ra, a, da

10) 6) 5) 5) 10) 6) 5) 7) 10) 7)

ta, a, ta, ra, a, da, a, ra, a, ta, a, ta, ra, a, da, a, ra, a, ta, ra

10) 4) 10) 4) 12) 2)

ta, ta, ra, ta, ra, a, ta, ta, ra, ta, ra, a, ta, ta, at, a, ra, a, da, a

1) 2) 6) 1) 1) 1) 2) 6) 1)

ta, ta, a, ra, a, da, a, rat, at, at, at, at, at, at, at, a, ta, a, ra, a, da, a, rat, at, at, at

1) 13) 10)

at at at at a a taa taa taa ta a taa taa taa ta ra at a ra a

3) 13) 9) 1)

ta a da ra a ta a ra a da a ra a da a daa ta a ra a da ra a da ra

1) 6)

ta ta ra a da a ra a da a ra a da a ra a da a ra a da a ra a da a

13)

ra a da a ra a da a ra a da a ra a da a ra a da a ra a daa ta a

9) 11)

ra a da a ra a da a ra ta a da ra a da ta a a da ra a da

12) 1) 10) 9) 9) 10)

ra a da ra ha ta ra a daa ta ra a da a da ra ta ha a ra a da a ra a

The image displays five staves of musical notation for flute articulation exercises. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercises are numbered 10), 10), 2), 2), 9), 10), 9), 2), 1), 12), and a final unlabeled staff. The syllables 'da', 'ra', and 'ta' are written below the notes to indicate pronunciation. Some notes are marked with 'fr' (forte) and 'b' (basso).

Staff 1: 10) *da at a ra a da a ra a da a da ra a da a* 10) *da a* 2) *taha da a ra a da a*

Staff 2: 9) *ra a da ra a da ra a da ra a da ra* 10) *ta a da ra a da*

Staff 3: *ra a da ra a da ra a da ra a da ra a da ra a da*

Staff 4: 2) *ra a da a ta* 1) *tahat a a ra a da a* 12) *raa da a ra a da a*

Staff 5: *raha da a ra a da a ra ta*

Antes de pasar a explicar este ejemplo, me gustaría volver a incidir brevemente sobre el uso adecuado del lenguaje tal como viene tipificado en las reglas anteriores:

Una nota sola, que no esté conectada con otra de la misma duración, se pronuncia con *ta* o *da* según la naturaleza de la melodía, si se encuentra al principio [de una pieza] o comienza una nueva frase. Dicha nota puede ser larga o breve, pero si va en la mitad [de una frase] en conexión con las anteriores, se hace con *ra* o *da*. El [hecho de] que prescriba el uso de *ta* para una nota sola que aparezca al principio de una pieza o frase, aunque parezca obvio, no debe sorprender si digo que ha de ser así para que no se exhale simplemente sobre ella [es decir, que no se articule], como hacen muchos, o se pronuncie con *bi*. Esto último ocurre cuando se comprimen los labios entre sí y luego se abren de nuevo, dejando escapar el aire en cada nota; pero con este tipo de práctica el sonido de cada nota aparece separado de una manera bastante extravagante que resulta harto ridícula. Dos figuras de la misma duración, de las cuales la primera es la buena o larga y la segunda la mala o corta, se pronuncian con *tāā* o *dāā*; cuatro notas iguales cuya primera es larga, segunda corta, tercera larga y

cuarta corta, con tāā o dāā; tres notas iguales, como tres negras en 3/4, tres corcheas en 3/8 o tresillos de cualquier tipo, con tāā o dāā; si varios grupos aparecen en sucesión, se pronuncian rāā a no ser que formen saltos grandes. Si sobre una nota corta cae ta o da, sobre la siguiente siempre cae ra. Las notas cortas son: las de las anacrusas; las que van después de un puntillo; la segunda negra de un compás de 2/4; la segunda y cuarta negras en un compás de compasillo; la tercera en 3/4; la tercera corchea en 3/8; la tercera nota de un tresillo. En general, ta o da y ra se deben alternar entre sí tanto como sea posible, y da y ra han de ofrecer siempre el mismo efecto cuando se interrelacionan. En el caso de que alguien no sea capaz de pronunciar da con la suficiente delicadeza de manera que no encaje bien con el ra, se puede volver a repetir este en su lugar de este modo: daaraadaaraa lo cual da las ocho notas iguales; ahora, si se cambia la segunda da por ra, deviene daaraaraaraa, etc., con lo que las notas resultan bastante homogéneas, como se indica en la cuarta regla. Por supuesto que [todo esto] no funcionará para aquellos que no sean capaces de pronunciar la r con la punta de la lengua y que lo hagan con la garganta; como esto último no produce un buen efecto en la flauta, es mejor que lo hagan con da. A los que les ocurra esto adolecerán de un recurso fundamental, sin el cual sus interpretaciones siempre resultarán defectuosas. --- Aquí, en este ejemplo, la primera nota no está relacionada con la siguiente en lo que respecta a la duración, por lo que se pronuncia ta; el puntillo siguiente con a (según la décima regla) pero muy dulcemente, la siguiente nota corta con ta que debe ser seguida por ra, como en la sexta regla. Pero como le siguen cuatro notas, la palabra taaraa aparece invertida como raadaa, de acuerdo a la quinta regla; ta se transforma en da para que iguale más con ra. Las dos notas siguientes son de la misma duración, la primera es intrínsecamente larga y la otra corta por lo que según la quinta regla se pronuncian tāā o dāā en pasajes ligados o rāā cuando están precedidas, como en este caso, por dāā. Los siguientes compases son tratados como los primeros. El cuarto compás es exactamente igual hasta la última nota. Los compases quinto y sexto están sincopados, por lo que se tratan según la regla decimotercera. Los compases séptimo y octavo son como el primero. Los cuatro siguientes compases son análogos a los precedentes. Después aparecen cuatro notas iguales que conforman un compás, que se hacen con tāā, y las cuatro siguientes dāā, luego una nota sola, da, y las dos últimas notas iguales, dāā. A continuación hay otra síncopa que sigue la decimotercera regla, y el siguiente compás, empieza con ra, debido a que la última negra del compás anterior era la corta e iba con ta; en este compás, las dos últimas negras son dos figuras del mismo valor, por lo que se deberían realizar de acuerdo a la segunda regla con tāā, pero como se produce un final de frase tras la primera, entonces la segunda se separa de la primera con ta, haciendo la primera del siguiente compás con ra y la segunda con a, con lo que resulta: rāā. La blanca que aparece a continuación va con ta por ser una nota sola; las notas ligadas, a, como dicta la décima regla; las dos

corcheas siguientes taa y las otras cuatro rāāḏāā, siguiendo la sexta regla; las dos últimas negras, según la quinta regla, rāā. Ir explicando el ejemplo completo de esta manera es tan cansado para el profesor como para el alumno. Con esta somera explicación ya se pueden sacar conclusiones generales, simplemente será necesario consultar las reglas mostradas cuando haga falta y todo resultará sencillo.

15

Vayamos ahora a las excepciones asociadas a estas reglas. Aquellas no están propiamente definidas y surgen sencillamente de la imaginación de los intérpretes, con lo que se les podría también llamar variaciones [u ornamentos] libres respecto a la ligazón o separación de los sonidos. Todo lo que tiene que ver con este tema depende tanto del sentimiento como del juicio correcto, de modo que estas variaciones se apliquen en el lugar adecuado si no se quiere que produzcan más perjuicio que beneficio. Para alguien con el juicio débil e inmaduro es siempre mejor ceñirse a las reglas que estropear una pieza con estos ornamentos incorrectamente introducidos. La costumbre lleva a creer al intérprete que esta manera de tocar es la correcta y que es bella; pero dejemos a un oyente imparcial e informado que juzgue: el que se empecina en que sus interpretaciones varíen constantemente, acaba habituándose a ello y no ve más allá, lo que desemboca en una deformación del conjunto, dejando poco o ningún espacio al sentimiento. ---- De hecho, estas excepciones o variaciones consisten en lo siguiente: *que, por medio de cambios o permutaciones en el lenguaje, notas que según la regla deberían de aparecer separadas, se agrupan, y notas que normalmente están agrupadas, se separan.*

- 1) Así dos notas del mismo valor escritas en diferentes líneas o espacios se pueden pronunciar con las palabras tāā o tāā o, si es en combinación, raa; ver a) en lugar de b):



Aunque este tipo de figuración bajo el * ya ha sido considerada en una regla precedente, en realidad pertenece a las excepciones, por lo que he vuelto a mencionarlo aquí. Las razones para ello se encuentran en párrafos anteriores.

- 2) Dos notas iguales, que en condiciones normales se pronunciarían tāā o dāā, pueden ser separadas cuando el caso así lo requiera, pronunciándose tata, dada o tatat como si tuviesen puntos o rayas sobre ellas; ver c), d), e):



Las figuras en c) se deben mantener con da tanto como indique su duración, por lo que quedan muy cercanas entre sí; en d) también hay que mantenerlas largas aunque separadas o entrecortadas un poco; en e) se hacen muy cortas, de manera que cuando se pronuncia tat sobre la primera nota, se mantiene presionada la lengua sobre la parte anterior [del paladar] detrás de los dientes conteniendo el aire, de modo que al soltarla, el aire contenido sale y produce la segunda nota. Si hay una sucesión de varias notas de este tipo, la lengua debe volver rápidamente a su sitio para comprimir el aire de la siguiente nota y liberarlo a su debido tiempo.

- 3) Cuatro notas iguales que en condiciones normales se pronunciarían tāārāā, se pueden alterar de varias maneras desplazando o cambiando sus sílabas; ver f):



Aunque aquí he escrito los signos sobre [las notas], no debe entenderse como que siempre ha de ser interpretado de esta manera. De hecho, cuando es el compositor el que ha indicado dichas excepciones o variaciones, el intérprete no tiene necesidad de buscarlas, sino que las toma tal como están y deja en manos del compositor la responsabilidad sobre si están o no situadas en el lugar correcto.

- 4) Estas variaciones o alteraciones se pueden también extender a más notas, como en g):



Las últimas variaciones en g) se utilizan en el *Adagio*; nunca en el *Allegro*. De esto podemos sonsacar que estas variaciones, como excepciones a la regla, pueden ser aplicadas de muy diversas formas. Un juicio maduro será el que deba decidir cómo, cuándo y dónde.

5) Variaciones de este tipo se presentan también cuando aparecen saltos, ver h):



Se pueden transformar figuras sueltas o pasajes enteros de esta forma u otras similares pero, como ya he dicho en repetidas ocasiones, uno tiene que sentir que lo que hace es lo más adecuado, de otro modo es mejor respetar la regla.

He señalado en diferentes lugares la pronunciación de las notas largas y cortas, de modo que se pueda apreciar el valor intrínseco de notas aparentemente iguales, para que el énfasis [acento] no se ponga en la nota corta sino en la larga. Pero no se debe uno dejar llevar a engaño y pensar que las sílabas con la raya [horizontal] se deben tocar muy largas y las que llevan el símbolo \sim deben hacerse muy cortas; esto provocaría una ejecución coja [o asimétrica]. La principal preocupación que uno ha de tener es la de hacer con la mayor igualdad posible notas que lo son, es decir, que tienen el mismo valor; aunque se debe sentir con suficiente claridad el valor intrínseco de cada una: la primera de cada dos iguales tiene, y ha de recibir, más peso porque de otro modo todo sonaría embarullado.

6) Tres notas iguales, como tres negras en el compás de 3/4, tres corcheas en 3/8 o en los tresillos, que según la regla se hacen con taada o, en sucesión, con raada, pueden ser consideradas también como excepciones cuando el caso así lo requiera.

Para [apreciar] cómo variarlas; ver i):



Lo que es válido en este ejemplo para las negras, también lo es para las corcheas en 3/8; ver k):



En este caso, no he marcado – intencionadamente – la pronunciación de las notas largas y cortas, para no inducir a error al alumno y provocar que su ejecución sea irregular. Cuando se quiera producir un buen efecto [al interpretar] tres notas iguales, sobre todo en movimientos rápidos (como en 3/8 ó 6/8, y en tresillos), se deben intentar hacer de la manera más homogénea posible, aunque [siendo conscientes de que] su valor intrínseco no lo es, sino que responde a: $\sim\sim$. Pero aunque uno se esfuerce en buscar la igualdad al ejecutarlas, enseguida sentirá que la segunda y la tercera no son tan largas como la primera, sobre la cual siempre recae el acento. Sin embargo, si uno se propone acentuar siempre la primera y hacer las otras dos cortas deliberadamente, surgirá una figuración que no tiene las tres notas iguales, que no es un tresillo, y que, por tanto, no podrá rendir el efecto que debiera una figuración de tales características.

7) También aquí, se pueden aplicar las variaciones precedentes en otro tipo de figuraciones e, incluso, en pasajes enteros del modo que se considere más oportuno.

8) La regla en la cual he establecido que el acento siempre debe recaer sobre la nota larga o buena admite también excepciones ocasionales – si bien raramente – en las que la énfasis o acento se aplica en la nota corta; como cuando aparecen dos o cuatro notas iguales; también en el caso de las síncopas, como muestra el ejemplo l):



Los signos escritos sobre las notas muestran la intensificación de estas en la parte donde está situado el lado más ancho del signo. En este caso, siempre es la nota corta sobre la que recae el acento. Sin embargo, uno debería proceder con suma cautela respecto a esta excepción a la regla, y aún debo recordar una vez más que, cuando uno no se fía de su instinto, es infinitamente mejor tocar de acuerdo a las reglas que arruinarlo todo por una incorrecta aplicación de las variaciones; o, al menos, se deberían alterar sólo un poco. Es cierto que el

realizar tales variaciones en el lugar adecuado causa un buen efecto; es más, es preferible aplicar estas excepciones a la regla, especialmente en lugares⁹⁹ que son recurrentes, para que la interpretación no sea tan monótona. Si el propio compositor ha escrito ligaduras, puntos o rayas [verticales] sobre las notas, el intérprete se ve obligado a tocarlo tal como está escrito si quiere mantener la idea del compositor; pero, si por el contrario, no hay [este tipo de] indicaciones, significa que el compositor quiere que sea tocado según las reglas por lo que el intérprete ha de ser muy prudente para que sus variaciones no se alejen demasiado de las intenciones y sentimiento del compositor. De hecho, cada alteración acarrea sus secuelas y uno tiene que tenerlo presente para que estos cambios se correspondan con el sentimiento general. En caso contrario, se creará una gran confusión.

16

A propósito de este “*tocar en la excepción*”¹⁰⁰ queremos hacer una prueba sobre los ejemplos anteriores para ver en qué lugares se tolerarían tales cambios; ver m):

⁹⁹ “Stellen”, se refiere a células o melodías que son elemento temático en una composición.

¹⁰⁰ Comillas del traductor.

m)

Allegro.

ta_a da_a_a ta__ra_a ta__ta_a_a_a ta__ra_a ta

ta_a da_a_a ra_a daa_a ra_a da_a ra_a ta_a ra_a

da_a ra.ta ra_a_a da.ra da_a ra_a ta_a a.ta ra_a a.ta ra_a ta

ra_a da.ta ra_a a.ta ra_a a.ta ra.ta ra_a ta_a a tat at at at at at

a a ta a.ta ra_a a a at at at at a a ra.a ta a da a ra a a a at at at at.

a a ra.a ta ta a da.ta ra_a da.ta ra_a da_a ra_a da_a ta





The musical notation shows a single staff with a treble clef. It contains six measures of music. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half). Then F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). Then C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (half). Then G3 (half), F3 (half). Then E3 (half), D3 (half). The lyrics "a a da ta a da a ra a da ta ra a ta ta" are written below the staff, aligned with the notes.

A musical score for a vocal line, likely for a soprano or alto. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics 'ra_a da ta ra_a da ta ra ta ra ta ra ta ra ta ra ta' are written below the staff, aligned with the notes. The final note is a whole note, followed by a double bar line.

ta ta a ta a ta a a ra a da ta ra a ta ra a te

ra_a ta ta ra ta_a da_a ra_a_a da ra_a da ta_a dat_a_a_a da_a

ta ta a a ta ta ra a da ta a ra a da a ta a ra a da a

ta ta at at at at a a te ta a ra a da at a a ta ta ta ta ta



ta a ra a da a da ra ta at a ra a a a a a

da a a a ra a a da a ra a da a ta a a ra a da a

ra a da tat a a dat a a da a da ra ta ta ta ra ta ta

a ta a ra ta ta a ta ta a fa ta ta ta a da a da

ra a da a ta ta a a ra a da a ra da a ra da a da

ra a ta a ra a da ta ta

En este ejemplo está casi todo modificado; pero no es mi intención decir que se deba cambiar de una manera tan radical un movimiento, porque esto sería desfigurarlos; tan sólo he querido mostrar cómo se pueden hacer las variaciones. Obviamente, esto no quiere decir que esta pieza, o aún menos cada caso particular, no se pueda variar de otra manera, ¡no!, se puede hacer de formas diferentes tanto en grupos individuales como en frases o en el conjunto. Simplemente hay que tratar de mantener el sentimiento del tema principal y en este caso es bueno el insertar variaciones aquí y allá donde se estime oportuno. Cuantas menos, mejor, porque cuanto más se aparte uno de la regla, más lo hará de la intención del compositor y, por ello, en menor medida será capaz de mantener los propósitos de este. De este modo, parecería como si el intérprete

fuera el propio compositor que hubiera concebido todo sin reglas y, así, tocarlo del mismo modo. ---- Uno debe tener siempre presente a un buen cantante y tratar de imitar sus bellas interpretaciones, e introducir artificios sólo en los lugares que sean idiomáticos para el instrumento y que, por el contrario, no sean factibles para un cantante. Cada variación incorrecta aplicada en el lugar erróneo, daña todo el conjunto. Si se quiere variar un grupo o pasaje, se ha de ponderar cuidadosamente cuál es la más adecuada, y la que mejor expresa el sentimiento principal del compositor; en otro caso, será mejor tocar según las reglas puesto que cada figuración produce un efecto distinto con cada alteración. Si se colocan juntas tal variedad de figuras modificadas con efectos tan divergentes, se creará un sentimiento confuso y un resultado tan adverso que se podrá apreciar fácilmente. Por lo tanto, no es suficiente cambiar las cosas sólo porque a uno se le antoje; es la propia situación la que ha de requerirlo, en caso contrario, [y] como ya he repetido en tantas ocasiones, es mejor atenerse a las reglas.

17

Espero que se me perdone por ser tan reiterativo y monótono en los [párrafos] precedentes, téngase en consideración la trascendencia de la cuestión. Y es esta relevancia la que me induce a intentar alguna otra variación particular sobre el ejemplo anterior; y aunque he hecho mis propias sugerencias, no pretendo que sean tomadas como una regla, sino que se debe dejar al intérprete que tome sus propias decisiones, de acuerdo a su sentimiento, para construir una buena interpretación. No te desanimes por el esfuerzo que conlleva: sin duda, será ampliamente recompensado puesto que, sin dicho conocimiento, ninguna interpretación podrá llegar a ser totalmente buena y bella. El comienzo en n):

n)

ta ta ra da a ra a

1)

ta a da a da ra a

2)

ta ta a a rat at a a

3)

ta a da a ra a da a

4)

ta ta a da a da ra a

5)

ta tat a a a a da a

6)

ta ta ra ta ta a ra a

7)

ta fa ra ra ra ra ra a

8)

ta ta at at at at a a

9)

ta a a a a a da a

10)

ta a ta da a ta ra a

muestra como debería ser tocado de acuerdo a la regla; los 10 números restantes son excepciones a dicha regla; diez variaciones sobre un mismo pasaje; y cada variación produce un efecto diferente. Podría haber muchísimas más, pero estas deberían ser suficientes para reconocer los distintos efectos que provoca cada una de ellas. Todo el que no quiera tocar este pasaje de acuerdo a la regla, deberá escoger aquella variación que [mejor] se adapte al sentimiento general del mismo. Pero todavía es mejor, incluso fundamental, dejar el tema principal al principio invariado para poder captar mejor y de manera más segura su carácter y guiarse más firmemente por este para las subsiguientes variaciones, las cuales sólo se deberían tratar de introducir en las repeticiones.

18

Vayamos ahora a los dos compases siguientes y examinemos sus modificaciones. Primero de acuerdo a la regla en o), el resto de números son sus excepciones:

o)

1) ta_a.ta_ra_a_da_a_ra_a.ta_ra ta_ta_a_a_a_da_ra_a_da

2) ta_a_da_a_a_da_ra.ta_a ta_ta_a_da_a_da_a.ta_ra

3) ta_a_at_a_a_a_da.ta_ra ta_a_a_a_af_af_a_a_da

4) ta_ta_ra_a_a_a_da.ta_ra

Sería demasiado profuso incluir aquí todas las posibles variaciones; aquel que tenga el [suficiente] aire para practicar, será capaz de encontrar el resto sin necesidad de ulterior ayuda y, posteriormente, escoger la mejor y más útil. Las que se adapten mejor a la melodía [deberían] tener preferencia.

19

Aunque, en ocasiones, tanto en el ejemplo anterior como en este he dispuesto una a en el puntillo que aparece tras una nota, no pretendo decir que esta a sobre el mismo se haya de marcar mucho. Lo he hecho sólo para que [el sonido durante] el puntillo no desaparezca o quede cortado, como se oye de vez en cuando, y que uno se habitúe a mantenerlo durante, prácticamente, la duración de la nota; con lo cual el puntillo simplemente se mantiene o se marca muy suavemente. Esto es válido también para las síncopas, donde siempre he puesto dāā bajo la nota que ha de ser dividida, por lo que también ha de hacerse sólo dā, y el resto de la nota se mantiene durante su valor sin marcar de manera especial la otra mitad de la misma; o sólo muy sutilmente. Esto es muy importante para el estudiante.

20

Continuamos examinando las excepciones. En este caso aparece la síncopa junto a sus excepciones; ver p):

p)

1) ta_a_daa_ta_ra_a_daa_ta_ra_a_ta_ra_a_daa_a ta_a_da_ta

2) ra_a_da_ta_ra_ta_ra_a_daa_a ta_a_da_a_ra_a_da_a

3) ra_a_daa_ra_a (ta_a_da_ta_a_a_da_ta_a_ta_ra_a

4) da_a ta_a_ta_a_a_a_ta_a_a_ta_ra_a_daa_a

En aras de la claridad, he indicado las síncopas con daa aquí también en la melodía, según la regla, pero lo he obviado en las excepciones, y así se debe tocar, como se explicó con anterioridad. El signo en el cuarto ejemplo de las excepciones que aparece sobre las síncopas y que tiene forma de cuña, se debe tratar como la parte fuerte y débil de la nota: donde es más grueso se toca fuerte y a medida que avanza hacia la punta, la nota va desapareciendo. Más sobre esto en su lugar.

21

El siguiente ejemplo presenta nuevamente notas con puntillo, y quizá podría haberse evitado al haberse discutido anteriormente. Sin embargo, lo he incluido junto a dos variaciones para no perder la continuidad de la melodía y reforzar la comprensión [del todo]; ver q):

q)

ta ta ra ta ra ta ra a da a ra a da a ra a

r)

ta a ra a da a ra ta ra a da ra a da a ra a

2)

ta ta a ta a ta a ta ra a a da a rat at a a

Respecto a los puntillos vuelvo a recordar que aquí, al igual que en las notas rápidas, no se deben marcar en absoluto, sino simplemente mantenerse. Sobre todo lo demás ya se ha hablado antes.

22

Ahora es el turno de los siguientes pasajes en sucesión; en r) está [el pasaje tal como se tocaría siguiendo] la regla, seguido de tres variaciones o excepciones:

r)

ta_a_ra_a da_a ra_a da da_a ra_a da ta ra_a da_a ra_a da_a ra_da

ra_a ta_a ta_a ra_a da_a ra_a

1)

ta_a a da ra_a a da ra_a da

ra_a da ta ra_a a da ra_a da ra_a da ra_a ta_a da ta at at at at at_a a

2)

ta da_a a a da ra_a da_a ta ra_a da_a ra_a a a a a a da ra_a ta

3)

a_a da ra da_a a ra_a

ta da_a da_a da ra_a da da_a ra_a da ta

ra_a a a at a_a da da ra_a ta_a da ra ra ra ra ra_a

Aquí de nuevo he transcrito sólo algunas excepciones, ya que cada uno puede hacer las que desee. Sólo se deben ir reuniendo las que parezcan más adecuadas y, partiendo de ellas, aparecerán muchas más. Ahora de nuevo a s). Al principio de este ejemplo, algún grupo ya ha sido descrito por el compositor como excepción, por lo tanto, no lo considero dentro de las reglas; pero en s) aparece el pasaje ejemplificando la regla correspondiente; el resto entra dentro de las excepciones:

s)

ta ta a ra a da a ra a da a ra a da a ta a ta a ra a da a ra a da a

ra a da a ta ta a da ta

ta da a ra a da a rat at at at

at at a a ta a da a ra a ta a rat at at at at a a ta ta a da ta

ta a ta ra a a a at at at at a a ra a ta a da a ra a a at at at at

a a ra a ta ta a da ta ta a da a da a da a da da da da da da da ta

a da a ra da a da a da da da da da a da ta ta a da a,

1)

2)

3)

El siguiente pasaje en t) no tiene prácticamente nada en sus tres variaciones que no haya aparecido ya, o con lo que guarde gran similitud:

t)

ra_a da ta ra ta ra ta ra_a da a ta ra a da a ra a da a

ra_a da a ra_a da a ra_a da a ra_a da a, ra_a da ta ra_a da a

ra_a da a ta ra_a a da ra_a a da rat at a a ra_a at at

a a a a a at at 2) ra a a ta a ta a ta a da ra a ta

ra_a a a at at at at a a a a at at at at a a a da ra a a da,

3) ra_a da a ra ta a ta ra da ra a ta ra a a a at a ra a

da a ra a at a ra a da a ra a dat at at at

Continúo, pues, con el ejemplo u), donde aparecen de nuevo tres excepciones o variaciones:

u)

23

Debido a que no se puede decir nunca demasiado sobre esta cuestión, quisiera presentar el ejemplo anterior una vez más para mostrar cómo se pueden combinar las reglas y las excepciones como un conjunto que funcione. Por supuesto que todo está en consonancia con mi propio sentimiento; el que sienta de otro modo, tendrá que hacerlo diferentemente, siempre y cuando entienda lo que está haciendo. Sólo voy a tomar el trozo sobre el que fueron hechas antes las variaciones o excepciones. La otra parte la podrá realizar el alumno por sí mismo tras haber examinado detalladamente las reglas precedentes y sus aplicaciones. Ver ejemplo v):

v)

Allegretto.

ta ta ra a da a ra a ta ta ra a da a ra a da ta a da a

ra a da a ra a da a ra a ta ta ra ta ra ta ra ta

ra a a da ra a da a ra a ta a ra a da a ra a da ta ra a da ta

ra a a a a a a a da ra a ta a a ta ra a da a ra a

ta a ta ra a da a rat at at at a a ra a ta a ta a ra a da a rat at at at

a a ra a ta a a da ta ra a da ta ra ta ra ta ra a da a ta

ra a da a ra a da a ra a a a a a da ra a da a ra a da a

ra a a a at a ra a da a ra a da a a a a at at a a ra a da a da a a

ra a a a a a a da ra ta

Esto es un pequeño intento tomado de todo lo anterior del cual se puede extraer el procedimiento que se ha de llevar a cabo si se desea que haya orden en la ejecución. Una interpretación ordenada, lo cual es bastante raro de escuchar, puede elevar tanto [la calidad de] una pieza como su ausencia puede hundirla. No consideres, pues, este capítulo como algo trivial y pases por encima de él descuidadamente como si fuese algo que no mereciese una consideración más minuciosa; no creas que porque no puedas entenderlo y aprehender al primer golpe de vista es pedantería; ¡oh, no!, de hecho, tiene un gran valor; por tanto, debería leerse a menudo. Una gran experiencia a lo largo de muchos años me ha llevado a tratarlo de este modo, que creo que es el correcto, y sólo he llegado a este método tras gran esfuerzo y trabajo constante.

24

Prácticamente para todos los instrumentos se ha fijado [ya] un sistema¹⁰¹ para tocarlos, con la única excepción de la flauta; de hecho, todo lo que se ha dicho hasta ahora está fragmentado e incompleto (nunca como un todo) por lo que no hay una forma firme y establecida de cómo tocarla. Me he esforzado en establecer un sistema que se adapte a cada situación y que sea útil en cualquier caso, en resumen, que abarque todo. Uno debería atenerse estrictamente a las reglas y no desviarse de ellas, a no ser que esté convencido de que, haciéndolo, mejorará la interpretación. Aunque he comentado mucho sobre la manera correcta de utilizar el lenguaje de la flauta, siempre me queda la duda de que aún no haya dicho lo suficiente y de que no se me comprenda. Sé que a aquellos que no tienen conocimiento sobre este campo, y son muchos, les resulta ridículo que se diga que se debe hablar al soplar en la flauta: no se pueden hacer una idea de lo que quiere decir, piensan que es una broma porque para ellos es suficiente con dejar la lengua inmóvil en la boca como si fuera un bloque de madera y soplar dentro [de la flauta] como si fuera una gaita. O que basta para tener todo bajo control con dar un golpe con la lengua – como están acostumbrados a llamarle – de vez en cuando. ¡Qué fácil sería tocar la flauta si esto fuera cierto! También para el violinista sería mejor y más fácil si no se tuviese que estudiar el movimiento del arco y sólo se preocupase de dejar que llegara abajo lentamente y luego arriba, cambiando el sentido a su propia conveniencia. ¿No será esto lo mismo que si en la flauta no se usa la lengua sino que se deja pasar el aire sin regularlo y dirigirlo correctamente? Ya he hablado sobre esto en otro sitio. Hasta donde yo sé, nadie ha tratado el lenguaje de la flauta de una manera tan detallada y tan universalmente aplicable como yo aquí. Investígalo con diligencia y estúdialo con atención y verás que digo la verdad. Quienes lo hagan no habrán trabajado en vano y se verán ampliamente recompensados si trabajan sin prejuicios. Aunque, sin duda, llevará mucho tiempo y paciencia. Todo aquel que toque la flauta sin una correcta pronunciación, tocará sin orden y, sin este, toda interpretación será mala y creará una pésima impresión. Por tanto, uno debería pronunciar correctamente, con orden y expresión, y así será comprendido y conseguirá sus metas. Más acerca de esto en el siguiente capítulo.



¹⁰¹ Hoy diríamos que se ha desarrollado una técnica.

CAPÍTULO NOVENO

Sobre la manera de ejecutar pasajes rápidos y muy rápidos de forma clara y redonda; también llamado, aunque inadecuadamente, doble picado.

1

Ha habido muchas disputas sobre esta manera de articular [o pronunciar] en la flauta: algunos la aceptan, otros la rechazan, pero sin suficiente comprensión o fundamento. Los primeros dicen: no es posible ejecutar los pasajes rápidos de manera clara y redonda sin este tipo de articulación; los otros, sin embargo, sostienen lo contrario. En lo sucesivo analizaremos quién está en lo cierto. Quantz es el primero en haber escrito públicamente sobre este tema¹⁰², pero los pocos que aprendieron de acuerdo a su Método esta forma de articular y por tanto de aplicarla apropiadamente, han terminado por rechazarla prematuramente como algo superfluo y sin ella se las apañan lo mejor que pueden. Es obvio que poco bueno han debido aprender, pero si el error reside en el profesor, en el alumno o en ambos, se juzgará al final [de este capítulo].

2

Si bien Quantz fue el primero en hacer pública esta forma de articular, no creo que él haya sido el primero, al menos no el único, en inventarla. En lo que se refiere al uso de la lengua, he estado dando palos de ciego durante mucho tiempo. Tanto como ansiaba llegar a certezas en esta materia, tan imposible me resultaba encontrar a alguien que me ayudase y me indicase el buen camino. Sentía claramente que debiera de haber ciertos medios – al igual que para el picado simple – indispensables y necesarios para la interpretación clara de pasajes rápidos y que para que las notas no suenen confusas la lengua no puede ni debe permanecer inmóvil.

3

En aquel momento ni Quantz ni su libro eran aún muy conocidos. Siempre teniendo al buen cantante como modelo en mi pensamiento, buscaba una manera de mover la lengua que me permitiera reproducir bien los pasajes rápidos en escalas, saltos o arpeggios con la misma claridad, redondez y fluidez con la que el buen cantante realiza los suyos. Me refiero aquí a un (o una) buen cantante que sea hábil, puesto que no todo el mundo puede ser tomado como

¹⁰² Quantz, *Anweisung*, 1752.

modelo incluso aunque sea un buen cantante. Aunque entre el que es [realmente] bueno y el que es bueno siempre habrá una gran diferencia¹⁰³. El primer tipo se encuentra muy raramente, aunque por ello también es mucho más demandado; por ejemplo, para melodías lentas y bellas y con una interpretación conmovedora, [está] un Conciliani en Berlín¹⁰⁴; y para el canto veloz y artificioso con la afinación más pura, la famosísima, y con todo el derecho, Mara¹⁰⁵. Aunque ella está en disposición de interpretar un movimiento lento igual de bellamente [que Conciliani, por ejemplo], es en el rápido y artificioso donde es superior a todos. Por supuesto que hay alguno más, pero me limito a nombrar sólo a estos dos porque los conozco muy bien. De hecho, es asombroso que esta mujer haya alcanzado cotas tan elevadas en su arte sin haber recibido *ningún tipo de formación*. Un claro ejemplo de cómo un (o una) buen cantante puede formarse a sí mismo una vez que la Naturaleza le ha dotado con lo necesario, aunque sólo haya tenido la oportunidad de escuchar ocasionalmente a un buen modelo. He visto muchos casos como este, y puedo decir que una enseñanza árida y mecánica no sirve para nada. Quien desee formar a un (o una) buen cantante debe serlo [antes] él mismo. He tenido la gran suerte de que durante cinco años he hecho música junto a ella en una orquesta, y [en este periodo] he presenciado a menudo su práctica individual, gracias a lo cual he visto y constatado que se ha formado enteramente de manera autodidacta, llegando a ser lo que hoy es y a maravillar al mundo gracias a su experiencia y a la escucha de buenos modelos. Ella había tomado lecciones de armonía durante una temporada con el difunto Löhlein¹⁰⁶, pero nunca de canto. ---- Pido perdón por esta pequeña digresión, pero era necesaria en honor a la verdad y a sus méritos. ---- Volvamos ahora al tema de nuevo. Después de muchas pruebas, descubrí que cuando trataba de regular el aire moviendo la lengua, obtenía una especie de sílaba o palabra, como ocurría con el picado simple; por ello, para poder estar seguro todo el tiempo, y para poder mostrárselo de forma clara y comprensible al alumno, encontré para cada pasaje una palabra apropiada. Estas se incrementaron de tal manera que pronto tuve cientos de ellas; pero como descubrí que eran muy similares entre sí, traté de reagruparlas poco a poco para ir reduciendo siempre su número. Ahora tenía unas ocho, de las cuales *tar'll* era la palabra principal para figuras iguales;

¹⁰³ "zwischen gut und gut ist hier noch immer ein großer Unterschied". En la traducción he tratado de aclarar esta frase bastante ambigua.

¹⁰⁴ Carlo Conciliani era un castrato al servicio del emperador Federico II de Prusia, ensalzado en sus crónicas por C. Burney (*The Present State of Music*).

¹⁰⁵ Para saber más sobre la relación de Tromlitz con la famosa cantante, véase p.xvi. O. Strunk (editor), *Source Readings in Music History* (Nueva York, 1950), págs. 701-2, la reseña sobre La Mara de J.F. Reichard.

¹⁰⁶ G.S. Löhlein (1725-1781). Fue soldado en el ejército de Federico de Prusia y en 1763 se asentó en Leipzig donde tocó en el *Großes Konzert*. Tuvo mucha repercusión su tratado de teclado *Clavier-Schule* en 1765 (Powell, *The Virtuoso*).

esta produce dos notas y en los tresillos se convierte en *tar'llda*. Pero cuando aparecían dos tresillos en sucesión, lo pronunciaba *tar'lldarar'llda*, etc. Mientras estaba ocupado tratando de obtener una seguridad y una solidez en este tema, apareció Quantz con su libro¹⁰⁷ que planteaba para este tipo de pronunciación *tid'll*, y en los tresillos *tid'lldi* que, en realidad, producían el mismo efecto que las mías, con la salvedad de que yo sustituía la *i* por la *a* en su lugar. Daba preferencia a la *a* respecto a la *i* – y lo sigo haciendo – como ya dije anteriormente¹⁰⁸, porque [aquella] permite producir un sonido más lleno. Si se usa la *a* en lugar de la *i*, la similitud es aún más visible: *tad'll* y *tad'llda* y mi versión *tar'll* y *tar'llda*: al practicarlo se hallará, cuando uno esté en disposición de realizar las dos correctamente, que ambas producen un efecto equivalente. El hecho de que dos personas que no saben nada [del trabajo] del otro ni se conozcan mutuamente, lleguen a unas conclusiones tan similares, demuestra que esta pronunciación es connatural a la propia flauta.

4

Pero debido a que no todo el mundo es capaz de pronunciar la *r* adecuadamente, esto es, con la punta de la lengua (muchos lo hacen en la garganta, donde no produce ningún efecto) y a que la *r* aparece en mi lenguaje de la flauta cuando se ha de repetir la palabra al haber [varios] tresillos, he preferido aconsejar el uso de la *d* en su lugar. Es obvio que supone una gran merma para un flautista no poder pronunciar la *r* de manera apropiada, o sea, con la punta de la lengua, ya que aparece continuamente, tanto en el picado simple como en el doble. Quienes no puedan hacerlo deberían utilizar la *d* en su lugar, como acabo de indicar, y tratar de expresarla lo más dulcemente posible para que se obtenga el mismo efecto que con la *r*.

5

Tomemos, pues, *tid'll*, o, para aquellos que quieran hacerlo a mi modo, *tad'll*. En realidad, no es exactamente una *a*, dado que contiene algo de *o*, pero se debería tratar de acercarse lo más posible a una *a* ya que [esto] tiene una gran influencia en el sonido. La *i* produce una nota apretada, la *a*, llena. La aplicación de esta pronunciación tiene lugar sólo en pasajes rápidos y muy rápidos; se trata, pues, de *un medio para facilitar la ejecución de pasajes rápidos o muy rápidos con redondez, claridad y fluidez* que no es posible [realizar] de otro modo. En principio se usa cuando el picado simple no da más de sí. Lo que aún pueda ser realizado con el picado simple, no debe de ser hecho con el doble, puesto que el efecto sería desastroso. Cometen un gran error aquellos flautistas

¹⁰⁷ Quantz, *Anweisung*.

¹⁰⁸ Véase Capítulo Octavo, párrafo *4*.

que, al desconocer tanto el propósito como el uso apropiado del llamado doble picado, tratan de aplicarlo en todo tipo de movimientos y tempos, por lo que la interpretación de los movimientos lentos resulta miserable y arrastrada¹⁰⁹; al hacer esto desacreditan dichos movimientos.

6

Cuando se posee un pleno dominio de esta articulación y se aplica, como se ha visto antes, en los lugares adecuados, entonces es un placer escuchar como todo fluye y discurre con claridad al tocar los pasajes con ella. Naturalmente requiere una práctica continuada e intensa hasta que uno llega a dominarla; y no se debería utilizar hasta que se tengan plenas garantías de que se puede hacer bien, puesto que de otro modo no traerá más que problemas. Debido a esto, he tenido muchos conflictos y disputas; algunos piensan que todo puede ser tocado sin recurrir a esta articulación, pero cuando se topan con la realidad, se dan cuenta de que no es posible y de que nunca lo ha sido. Sólo he encontrado unos pocos que lo hacen de la manera correcta; la mayoría hacen los pasajes desiguales, embrollados y confusos, *como a mí mismo me ocurrió durante mucho tiempo* hasta que encontré el método correcto, ya que no había nadie a quien pudiese estar en disposición de pedir consejo y me las tuve que ingeniar yo sólo. No he escuchado a nadie que lo hiciese mejor que el joven ciego Dulon¹¹⁰, cuya destreza mecánica no ha sido igualada en modo alguno. En los próximos [párrafos] trataré de informar de la manera más fidedigna posible y de mostrar honestamente las ventajas de esta forma de articular y de todo lo relacionado con ella, tal como lo he hallado tras una dilatada experiencia con muchos años de práctica. De este modo, uno se podrá regocijar de corazón cuando lo tenga dominado, independientemente de lo que puedan opinar sus detractores. Ahora, al tema.

7

Así pues, *tad'll* se usa para dos figuras iguales; la segunda sílaba, *d'll*, es difícil de pronunciar en la flauta para que produzca un sonido tan brillante como el de la primera. Me gustaría tratar de mostrar esto clara y comprensiblemente, puesto que dicha *d'll* crea siempre el mayor problema al principiante, y es la responsable de que mucha gente piense que con esta manera de articular no se obtenga el efecto adecuado y, asimismo, de que la rechacen cuando no obtienen de ella lo que desean. Sin embargo, uno no

¹⁰⁹ "schlumprichten".

¹¹⁰ F.L. Dulon (1769-1826). Aunque quedó ciego en su infancia por una negligencia médica, recibió clases de flauta de su padre y comenzó a componer desde muy joven, de hecho, a los diez años fue publicada su primera obra por Zimmermann. Fue uno de los flautistas más importantes de su generación y su fama recorrió toda Europa.

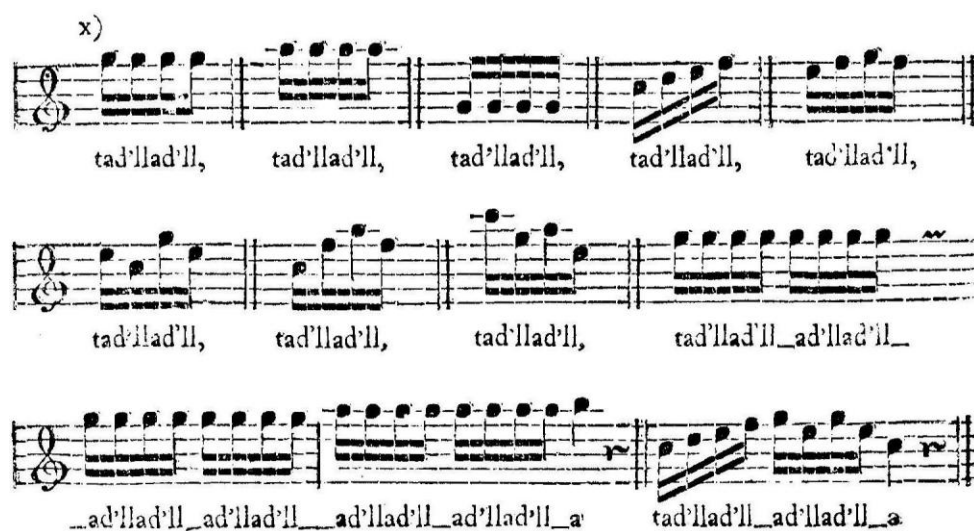
debería precipitarse y examinar lo sucesivo con suma atención. Cuando se ha dicho *ta*, y mientras *ta* todavía está sonando (el sonido debe continuar hasta que se pronuncie la segunda sílaba), se coloca la punta de la lengua – que debe estar ligeramente curvada – en el paladar, y mientras se pronuncia *d'll*, se empuja el aire que se encuentra retenido por la lengua hacia fuera por ambos lados de esta mientras permanece contra el paladar; así se produce la segunda nota. No obstante, la presión debe ser firme para que el aire pueda salir [de la boca] y entrar en el instrumento; de otro modo, no sonará, y sólo se escuchará el *ta* y no el *d'll*. En consecuencia, esto se debería practicar en dos notas iguales escritas sobre la misma línea o espacio hasta que ambas se puedan escuchar iguales con claridad; después se haría en dos notas subiendo o bajando por grados conjuntos y, finalmente, en dos notas separadas por un intervalo mayor; ver w):



Al principio, pronuncia todas las sílabas muy claramente en la flauta, aunque suenen un poco duras; es preferible [que suenen] demasiado duras a que lo hagan demasiado blandas. Cuando la lengua sea capaz de hacerlo con fluidez, de nuevo se podrá suavizar fácilmente. Si, por el contrario, al comenzar se pronuncian con demasiada suavidad, la segunda nota quedará demasiado corta y no lo suficientemente clara; al final, la lengua se habitúa a esto de tal manera que luego no es capaz de hacerlo de otra, con lo que estropea [la ejecución] de todos los pasajes haciéndolos muy desiguales. --- Cuando se haya hecho con estas, se ha de proceder también con el resto, pero sin apresurarse. En su lugar, se ha de realizar lentamente al principio hasta que vaya saliendo y, después, se puede ir acelerando poco a poco pero siempre de grado en grado; hasta que uno no domine cada una de ellas, no debe pasar a la siguiente. Este es el camino para llegar a ser consistente con esta manera de articular, y no al contrario, como a menudo ocurre. Sería como querer correr antes de haber aprendido a andar.

8

Consideremos ahora como deben ser tratadas cuatro figuras iguales. Quantz dice en este punto que se ha de repetir la palabra *did'll*, es decir, *did'lldid'll*; pero esto resulta muy difícil, si no del todo imposible, sobre todo en pasajes rápidos. En grupos aislados podría funcionar, pero no en pasajes largos; hágase la prueba y se verá que tengo razón. No obstante, me gustaría aquí enseñar un método que facilita en gran medida la pronunciación y alivia esta torpeza¹¹¹, y que mantiene la lengua fluida incluso en pasajes muy largos: el método sugerido por Quantz, enseguida vuelve a la lengua rígida, sin fuerza y balbuceante. Para los primeros ejercicios realizados con esta articulación, se puede utilizar la palabra *tad'll* repetida, pronunciándola sólo en dos notas mientras no se esté en disposición de articularla con fluidez de modo exacto y claro. Pero cuando se quiera aplicar a pasajes más largos y rápidos, en lugar de repetir la palabra completa, *tad'lldad'll*, se deja caer la *d* al pronunciar la segunda palabra y se une la *a* a la *l* precedente, con lo que las cuatro figuras iguales forman la palabra *tad'llad'll*. Sin embargo, el sonido se debe mantener y no ser interrumpido tras el primer *tad'll*. Así, se pueden suceder muchísimos grupos sin que la lengua se canse o comience a balbucear; sino todo lo contrario, se podrá pronunciar todo con fluidez y soltura, ya que es muy fácil decir *tad'llad'll'llad'llad'll*, etc. mientras que no lo es tanto el hacerlo con *tad'lldad'lldad'lldad'll*, etc. Antes de nada, un ejemplo con cuatro notas; ver x):



¹¹¹ "unbehülflichkeit"

The image displays four staves of musical notation for flute exercises. Each staff includes notes, fingerings (indicated by numbers 1-4), and articulation marks (vertical lines). Below the notes are rhythmic patterns represented by vertical lines and letters 'a' and 'tad'.

Staff 1: *tad' llad' ll ad' llad' ll a* *tad' llad' ll ad' llad' ll a,*

Presto.

Staff 2: *tad' llad' ll ad' llad' ll ad' llad' ll ad' llad' ll ad' llad' ll ad' llad' ll*

Staff 3: *ad' llad' ll a tad' llad' ll ad' llad' ll ad' llad' ll ad' llad' ll ad' llad' ll*

Staff 4: *ad' llad' ll ad' llad' ll a*

De este ejemplo se puede inferir que la pronunciación no puede ser modificada cuando los grupos o pasajes están conectados. Donde mejor se puede practicar esta articulación es en los grupos del primer compás, dado que aparecen muchas notas sobre la misma línea o espacio. Por lo tanto, permanece [practicando] con ellos hasta que estés en disposición de hacerlo con claridad y belleza y, finalmente, muy rápido. Después toma los otros lugares y pronto te percatarás de todo lo que la lengua ha aprendido con el primer ejercicio. En estos ejercicios, en los que los pasajes se mueven por grados o por saltos, hay que estar muy pendiente de los dedos para que se muevan coordinadamente con la lengua. Es difícil sincronizar ambos con precisión a una gran velocidad sin que uno llegue antes que el otro; en tal caso, el resultado es un barullo. Por supuesto que llegar a ser diestro en esto implica mucho tiempo y conlleva una práctica diaria continuada; sólo una dedicación incesante superará las dificultades.

9

La experiencia revela que con estos ejercicios se debe tener mucha paciencia; aunque uno no debe dejar que cunda el desánimo si no sale enseguida: al final, saldrá. También a mí me aconteció lo mismo hasta que tomé la decisión de crear una norma para poder llegar a ser un maestro: escogí un concierto de Quantz plagado del llamado doble picado e hice tres solos con gran cantidad [de ejemplos] con dicha articulación. A pesar de que podía tocar

estas piezas, quería ver si había diferencia, y de qué tipo, al tocarlas dos horas al día, todos los días, durante medio año, considerando con gran precisión cada pequeña nota para analizarla y estudiarla de modo que todo resultara bello y claro. Mantuve mi palabra, lo hice, aunque me amargó bastante y después de mucho tiempo me disgustaba tan sólo ver la música delante, pero me sobrepuse y continué tocándolas durante dos horas todos los días hasta que transcurrieron los seis meses. Entonces dejé a otros que juzgaran, y ellos encontraron que había mucha más destreza, claridad y ligereza. Aunque no era consciente de todo lo que había ganado, podía sentir que mis dedos y mi lengua se habían vuelto más ligeros; mis labios y mi pecho, mucho más fuertes, flexibles y maleables. No encuentro la palabra exacta para definir la sensación de flexibilidad de los labios, garganta y pecho: una finura en el uso de dichas partes que sólo se puede obtener por medio de una aplicación y una práctica extraordinarias pero que, al mismo tiempo, se puede volver a perder de nuevo en cualquier momento si no se continúa con su ejercicio ininterrumpido. De esto se puede apreciar cuánto hace falta para llegar a ser un maestro de un instrumento como este, y que un concierto y tocar un concierto son dos cosas diferentes¹¹² ¿Dónde están, entonces, aquellos que no le han dedicado ni un solo pensamiento a estas cuestiones? ¿Y quienes creen que lo saben todo, y que se congratulan de tocar en más de un instrumento de viento – de una manera monótona – lo que ellos llaman concierto¹¹³ y que por ello se jactan de tener mucho más valor que otros, que tienen las cualidades antedichas, y que tocan *sólo un* instrumento con maestría? ¡Qué necia vanidad! Cuánto trabajo y cuantas fatigas son necesarios [para progresar] con *un solo instrumento*, sobre todo si es la flauta; se puede gastar una vida entera sin haber alcanzado el fin propuesto ¡Ustedes presuntuosos tomen nota, que sólo saben criticar y no lo pueden hacer mejor! De estas piezas mencionadas anteriormente he tocado, después de mucha práctica, el concierto en público habiendo suscitado una admiración general. ---- No digo esto con la intención de fomentar mi fama, sino simplemente para mostrar lo que puede aportar una práctica continua hecha con conocimiento y reflexión.

10

Esto en relación al uso de esta manera de articular en grupos que van por grados conjuntos o por pequeños saltos. Veamos ahora cómo se debería proceder con grupos y pasajes que se componen de saltos grandes; ver y):

¹¹² "Concert und Concertspielen", probablemente se refiera a la diferencia entre tocar un concierto como solista o como ripienista en la orquesta. Se puede ahondar más en la idea de Tromlitz sobre esto en el párrafo *27* del Decimoquinto Capítulo.

¹¹³ Se entiende que como solista.

y) 1)  

2) 

3)  

4)  

5) 

6) 

7) 

8) 



Todos los ejemplos adjuntados aquí tienen un tempo *rápido* y, en algunos casos, *muy rápido* y deben ser tocados según la regla, tal como se muestra. Se puede dar el caso en el que uno no sea capaz de decir siempre *tad'llad'll* porque lo impiden los saltos intermedios y resulta necesaria una variación en la articulación. Sin embargo, es posible realizar los pasajes con saltos intercalados con la misma pronunciación que las escalas [o pasajes por grados conjuntos] cuando uno domina este lenguaje. No obstante, se debe tener un buen dominio sobre dicha manera de articular puesto que, si no es así, es mejor tocarlos según la regla mencionada anteriormente para no arruinarlos en lugar de mejorarlos. --- Si bien es cierto que, independientemente de la destreza que uno haya alcanzado con este tipo de variación en la articulación, es posible escuchar con claridad donde ha cambiado la pronunciación, ya que rompe tanto la fluidez como la igualdad de los pasajes; aunque no todos los oídos están en disposición de escucharlo. Admito que es difícil eludir estos cambios, pero al mismo tiempo puedo asegurar, con toda solemnidad, que es posible (aunque muchos no quieran admitirlo hasta que se les convence). Veamos solamente algunos puntos del ejemplo precedente; ver z):



Aquí se mantiene la misma pronunciación que en los pasajes de escalas. Estudia estos ejemplos y practícalos hasta que funcionen; pero si prefirieses tocar dichos ejemplos con la pronunciación variada y lo encuentras más satisfactorio de esa forma, hazlo así, aunque creo que los pasajes muy rápidos deben ser hechos de manera ágil y fluida si se quiere producir un buen efecto. Inténtalo de ambas formas, escucha, decide y escoge, o confíale la decisión al oyente.

11

Ahora nos resta considerar los grupos de tres notas iguales, como en los compases muy rápidos de 6/8 y 9/8; o los tresillos en los tempos rápidos y muy rápidos. Este tipo de figuraciones se producen con la palabra: *tad'llda; ta* da la primera nota, *d'll* la segunda y *da* la tercera. También aquí hay que reseñar que

la repetición de la misma palabra al aparecer varios grupos sucesivamente comporta muchas más dificultades que cuando son cuatro figuras iguales, ya que la tercera figura del tresillo (o figuración similar) precedente y la primera del siguiente siempre van con da; por lo que siempre hay dos das consecutivamente. Esto cansa la lengua muy pronto, con lo que la ejecución se vuelve irregular, balbuceante y resulta dañada la fluidez, agilidad y ligereza de dichos pasajes. Véase este ejemplo y hágase la prueba. Pero antes sólo unos tresillos aislados; ver a), y en combinaciones, b), c) y d):

a)

tad' lla, tad' lla, tad' lla, tad' lla dad' lla

b)

_dad' lla dad' lla _dad' lla dad' lla _dad' lla dad' lla

c)

Presto

tad' lla dad' lla dad' lla dad' lla dad' lla dad' lla

d)

Presto.

_dad' lla dad' lla dad' lla dad' lla ta da dad' lla dad' lla

_dad' lla ta da _dad' lla dad' lla _dad' lla dad' lla _dad' lla dad' lla

_dad' lla dad' lla _dad' lla dad' lla _da ta da da

Se puede observar claramente, sobre todo cuando el tempo es muy rápido, que el flujo de los pasajes cuando se repite la palabra entera se vuelve duro, desigual y pesado y la lengua enseguida se tensa y se cansa. Pero si,

gracias a los ejercicios precedentes, se ha aprendido a hacer la *r* de manera que se pueda pronunciar *ra* con nitidez y suavidad, se podrá acometer la ejecución de los citados pasajes con mucha más claridad y agilidad, con mucho menos esfuerzo y sin que se canse la lengua cuando los pasajes son largos. De hecho, si se emite *ra* en lugar de la segunda *da* – [sílabas] que fatiga la lengua muy pronto – se formará con esta variación la palabra *rad'llda* en lugar de la palabra repetida *tad'llda*, con lo que resultaría, al unirlos: *tad'lldarad'llda*, etc. Se hallará que así la lengua queda en disposición de articular mucho más fácilmente, con más fluidez y de forma más continuada. Esta forma de pronunciar se podría mantener también cuando aparecieran muchas figuraciones de este tipo en sucesión hasta el momento en que hubiese un salto realmente grande que hiciera necesario el cambio. Los ejemplos [nos] permitirán entenderlo mejor. Mantenemos los anteriores; ver [ahora] e), f), g):

e)

All. affai.

tad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda

f)

Presto.

tad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'lldarad'llda

_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda_rad'llda

g)

Presto.

ta_da_rad'llda_rad'llda_rad'llda ta_da_rad'llda_rad'llda



Estoy plenamente convencido de que, tras practicar esta manera de articular con esmero, se encontrará que todo lo que he dicho anteriormente es irrefutablemente verídico. Pero se debe uno esforzar por hacer siempre las notas del tresillo iguales entre sí tanto como sea posible, puesto que la belleza de los tresillos reside en la similitud entre sus figuras y no en poner demasiado énfasis en la primera o aún menos en la última (con lo que la intermedia quedaría demasiado corta y, consecuentemente, se resentiría el equilibrio de esta figuración) porque, entonces, su bello efecto se volvería agua de borrajas.

12

En el caso de tresillos [formados por notas] con saltos normalmente se cambia la forma de articular, aunque creo que lo dicho anteriormente en el caso de cuatro notas iguales puede ser aplicado aquí también, es decir, se debería mantener la pronunciación del primer grupo cambiando ulteriormente da por ra en el resto, incluso para esta variante de tresillos. Véase un ejemplo con la pronunciación cambiada en h):





Aquí ya aparece la articulación cambiada en los tresillos con saltos; pero al analizarlo más minuciosamente se observará que, al alterarla, también lo hace la naturaleza intrínseca del tresillo que apenas suena ya como tal. Véase el último grupo del segundo compás en relación a alguno de los grupos del siguiente, y a los dos primeros del penúltimo compás, que aquí se han hecho con *dadad' ll*. ¿No se observa que con esta articulación variada la segunda nota es demasiado larga con esta [sílabas] *da*, aunque por su valor intrínseco debería de ser breve? Tómese simplemente un tresillo hecho de la manera habitual *tad' lla* y otro en su forma variada *tadad' ll*, ¿no resultan dos figuraciones distintas tanto en lo referente al sonido como a la pronunciación? Para evitar este problema es mejor y más correcto no cambiar la pronunciación y, por tanto, el carácter de la figuración, y practicarlo hasta que se pueda hacer con la articulación invariada. Es diferente cuando el tempo es moderadamente rápido, en cuyo caso uno tiene [más] tiempo, y se pueden hacer excepciones a la regla con el picado simple; pero esto no es factible en pasajes muy rápidos, rotundos y ágiles hechos con el doble picado, que es de lo que estamos tratando aquí. Solamente cuando a la última nota de un tresillo le sigue un gran salto (como en el segundo y tercer grupo del segundo compás), *ra*, que normalmente se usaría en lugar de *da* para facilitar la unión, se dejaría fuera y se repetiría *da* en su lugar, o sea: *tad' lldadad' lla* en lugar de *tad' lldarad' lla* aunque, incluso así, este salto es difícil y no es factible para todo el mundo. Para tratar de no extenderme demasiado, dejo al alumno que aplique por sí mismo la articulación correcta – inalterada – en este ejemplo.

13

En mi opinión, como resumen más preciso de toda esta cuestión y en aras de una mayor claridad, aún es necesario [proporcionar] otro ejemplo en el cual aparezcan juntos el picado simple y el doble picado, de modo que se pueda apreciar cómo y dónde debe ser aplicado esta manera de articular [para] que no aparezca de manera intempestiva. A tal efecto, véase este ejemplo sacado del último movimiento de un concierto en i):

i)
All. affai.

ta da a a a ta ra da ra ta ra ta ra da a

ra d'llad'll a d'lla d'll a d'lla d'll a d'll ad'll a da a a ta

ra ta ra ta ra ta ra a da a ra ta a da rad'll a d'llad'll

a d'lla d'll a d'lla d'll a ta a ta ra d'lla d'll a d'llad'll

a d'lla d'll a d'lla d'll a d'llad'll a a ta ra d'llad'll a d'llad'll



da ta ra a da ta ra a dad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll ad'llad'll

a ta ta ta a ta a ta a ta ta ta ta a ta a ta a ta

a ta a ta a da ta ta ra a ta a ta a

ta a ta a ta a ta a ra a da a ta a

ta ra a ta a ta ra a ta a ta d'llad'll a d'lla d'll

a d'llad'll a d'lla d'll a d'lla d'll a d'll a d'll a d'llad'll a d'llad'll





Esto es suficiente como demostración. El tempo de este ejemplo es rápido, y la manera más segura de acertar [con la velocidad apropiada] es tomando un tempo con el que no se esté en disposición de hacer con el picado simple los pasajes en él contenidos. Aquí se alternan continuamente las reglas con las excepciones y la articulación y, si uno se toma la molestia, será capaz de aplicar con suma facilidad lo hecho en este ejemplo cuando haga otros. El hecho de que, en ocasiones, en mitad de una melodía se comience con *rad'll* en lugar de con *tad'll* tiene su explicación en la unión de los pasajes, como ya se mostró [al tratar] el picado simple y los tresillos en el doble picado, es decir, que *ra* siempre sigue a una nota corta pronunciada con *ta* o *da*.

14

Esto es todo cuanto considero necesario decir en relación al lenguaje [de la flauta], tanto en el picado simple como en el doble, y que es fruto de una dilatada experiencia a lo largo de muchos años. Naturalmente que se podría haber dicho mucho más, pero en aras de evitar la prolijidad me doy por satisfecho puesto que estoy convencido de que es suficiente. Son pocos ejemplos, pero están concebidos de tal modo que puedan ser fácilmente aplicables al resto de casos. Es imposible examinar todos los casos e incluirlos aquí, ya que este lenguaje es aplicable de manera general: cualquier eventualidad que pueda surgir se puede aclarar con los ejemplos precedentes y disponer convenientemente por medio de las reglas dadas. Si no se está de

acuerdo conmigo en utilizar la *a* como vocal principal, sino la *i*, lo puedo aceptar de buen grado aunque, bien es verdad, que el sonido con la *a* es mucho más lleno que con la *i*. Si la disposición de este lenguaje y su aplicación no tuviesen su aprobación, ruego que no se critique ni se rechace antes de que se haya probado escrupulosamente y se esté en condiciones de presentar un método alternativo y mejor. Seré el primero en aceptarlo si se me convence con razonamientos y de una manera sensata y amable. Pero ahórreseme la molestia si lo que se quiere aseverar es que todos los pasajes rápidos se pueden realizar sin movimientos correctos y adecuados de la lengua, es decir, sin [aplicar] un lenguaje; hacer los pasajes rápidos sin lengua ni lenguaje, ciertamente, es un método pésimo. De hecho, tanto los pasajes arpegiados como los que van por grados conjuntos se pueden hacer fácilmente sin [aplicar] un lenguaje [o tipo de articulación], pero sonarán como tal; con figuraciones variadas, sin embargo, [esto] no funciona en absoluto y produce un pésimo efecto. Quantz lo llama gaita; creo que está en lo cierto. Obviamente, con esta forma de tocar, se acaba antes, dado que no hay que estudiar ni trabajar mucho; por otro lado, para aprender a tocar con el lenguaje correcto, se requiere a una persona aplicada que no se desaliente ante las adversidades. Quienes tocan este instrumento como aficionados, pueden ser perdonados; pero, ciertamente, no [pueden serlo] aquellos que quieren ser Maestros y no dominan esta destreza. Voy a volver a aludir a la comparación utilizada anteriormente, en una ocasión, en la que me refería a lo que se diría de un violinista que en los pasajes rápidos no usara el arco nada más que para tocar tantas notas como le fuera posible en todo su recorrido de bajada e hiciera otro tanto en el de subida. No creo que obtuviese mucha aprobación por ello. Por lo tanto, reitero una vez más que cuando alguien desee ejecutar los pasajes rápidos de manera clara y precisa debe usar un método para hacer cada pequeña nota – incluso a la mayor velocidad – nítida, audible y perceptible para cualquier oyente. Aunque el intérprete también debe ser capaz de escucharla porque, si el propio intérprete no la escucha, con toda seguridad que tampoco lo harán los oyentes. Yo tomo partido por aquellos que actúan de acuerdo a los fundamentos y no dejan nada al albur. Muchos tocan al azar, según viene, sin preocuparse por ningún tipo de regla prefijada. Esto se puede experimentar cuando se escucha a una persona de este tipo tocar una misma pieza varias veces: tocará cada vez de una manera diferente, sin darse cuenta, y esto ocurre por casualidad, ya que le falla el conocimiento de las normas [necesario] para una buena ejecución. Una vez más, aquel que conozca un método mejor, que lo comparta. Yo he intentado todo lo que ha estado a mi alcance durante cuarenta años, pero no he podido encontrar nada superior; quizá otro tenga más fortuna. Una persona [sola] no puede descubrirlo todo.



CAPÍTULO DÉCIMO

Sobre los ornamentos

1

Los ornamentos son adornos y embellecimientos de una melodía; si son usados con prudencia hacen que se vuelva más agradable, variada y fluida. Estos ornamentos son necesarios y no pueden ser obviados. Si el compositor ya ha surtido su melodía con abundancia de ellos, entonces el intérprete debe ser muy parco y cuidadoso en su aditamento, para no causar más daño que beneficio. Estos ornamentos pueden ser *esenciales* o *libres*¹¹⁴. Los ornamentos esenciales, que son la sal de la melodía, no pueden ser omitidos y son, por tanto, imprescindibles. Se representan por medio de pequeñas notas antes o entre las notas [principales], o a través de signos sobre estas; o, incluso, escritos con notas convencionales incluidas en la medida de diferentes formas. Si el compositor no los ha insertado, entonces queda a la consideración del intérprete el añadirlos. Esto requiere un conocimiento que sólo puede ser obtenido a través de una gran experiencia y en el que el sentimiento debe ser siempre un factor determinante. Como cada uno siente de una manera diferente, también cada cual se debe dejar guiar por su sensibilidad a la hora de ornamentar. Pero, como una pieza que deba ser tocada por varias personas al mismo tiempo debe ejecutarse con un criterio uniforme, es necesario por parte del compositor que escriba todo tal como lo desea. Y aún así será siempre bastante difícil [tocar lo que está escrito] para quien se haya acostumbrado a ornamentar cada pequeña nota. Ahora, para poder saber dónde y cómo se deben aplicar dichos ornamentos esenciales, es necesario escuchar con suma atención a intérpretes de los que sea reconocido que destacan en esta materia; o si se tiene la oportunidad de escuchar a buenos, [y] digo: *buenos* cantantes; estos son capaces de construir un sentimiento y darle forma de modo que se pueda interpretar y ornamentar bien una pieza aunque los adornos no estén escritos. Sobre esto no es posible dar reglas, aunque se debe uno cuidar de no abusar y abrumar la melodía con dichos ornamentos. Un sentimiento verdadero y una capacidad de juicio justa decidirán y [ayudarán a] escoger el camino intermedio. Es mejor muy poco que demasiado.

¹¹⁴ Me he inclinado por utilizar la denominación de *libres* al aplicarlo a los ornamentos que se dejan al libre albedrío del intérprete, y que ya se ha utilizado en alguna traducción al castellano, para tratar de generalizar esta terminología. En traducciones a otros idiomas también se utiliza *discrecionales* o *facultativos*. Otra opción podría ser *voluntarios*.

2

Los ornamentos libres, que no son otra cosa que una nota que se divide en varias, a menudo han sido escritos por el propio compositor, o son realizados por el intérprete, si tiene capacidad para ello. Si no es así, es mejor que se toque simplemente lo que el compositor ha escrito. Estos ornamentos *libres* serán tratados en un capítulo aparte¹¹⁵. Ahora nos concentramos únicamente en los ornamentos *esenciales*, porque ninguna melodía, si es que no se quiere que resulte burda y plana, puede tocarse sin ellos; en cambio sí es posible hacerlo con los otros [ornamentos libres].

3

Los ornamentos esenciales, tal como se utilizan hoy en día, son:

- 1) El *flattement*¹¹⁶.
- 2) La apoyatura¹¹⁷ o retardo.
- 3) La apoyatura posterior o de paso¹¹⁸.
- 4) La apoyatura doble¹¹⁹.
- 5) La apoyatura doble desde la tercera inferior o superior¹²⁰.
- 6) El grupeto¹²¹.
- 7) El trino corto¹²² y el *Schneller*¹²³.
- 8) El mordente¹²⁴.
- 9) El *battement*¹²⁵.
- 10) El *forte* y el *piano*; y el crescendo y decrescendo¹²⁶.
- 11) El *glissando*¹²⁷.
- 12) El trino¹²⁸.

¹¹⁵ Capítulo Decimocuarto.

¹¹⁶ "Bebung". Utilizo el término *flattement*, acuñado por los franceses, y que viene de *flatter*, bajar, porque es el más extendido en nuestro idioma para referirse a este ornamento.

¹¹⁷ "Vorschlag" o "Vorhalt".

¹¹⁸ "Nachschlag".

¹¹⁹ "Anschlag" o "Doppelvorschlag".

¹²⁰ "Schleifer". No hay ninguna equivalencia en nuestro idioma. A menudo se suele utilizar el término inglés, *slide*.

¹²¹ "Doppelschlag".

¹²² "Pralltriller".

¹²³ "Schneller". No tienen equivalencia en castellano.

¹²⁴ "Mordent".

¹²⁵ "Battement" o mordente precedido por la nota inferior. También se suele utilizar la terminología francesa.

¹²⁶ "Wachsen und Abnehmen".

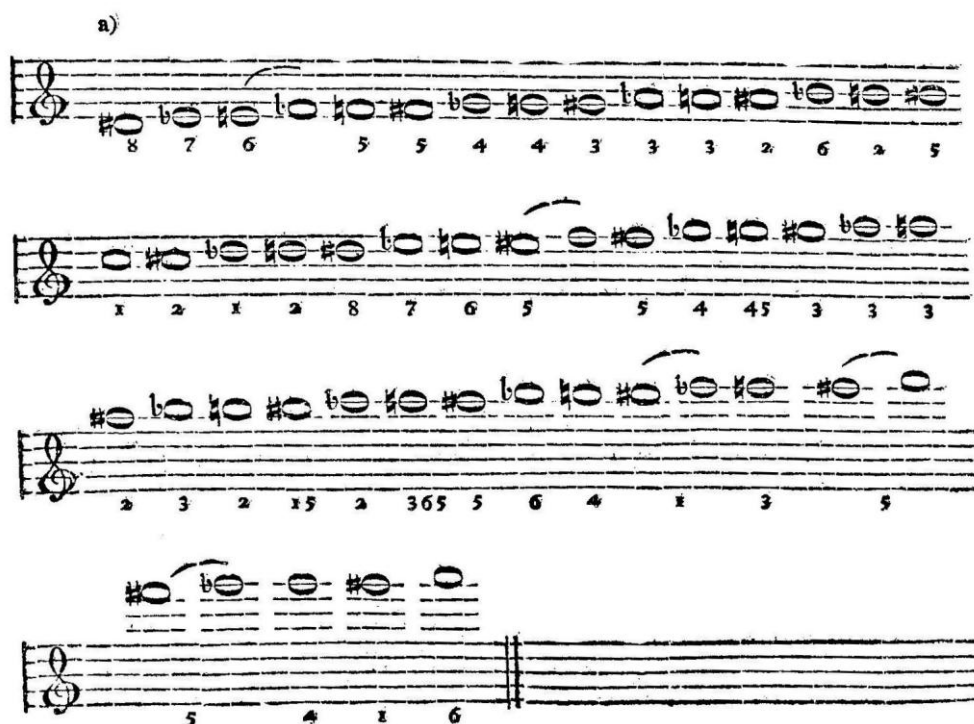
¹²⁷ "Durchziehen". El término más utilizado en nuestra lengua es el italiano, *glissando*. En ocasiones, también el inglés *glide*.

¹²⁸ "Triller".

Los veremos ahora en este orden y analizaremos su naturaleza y su aplicación. Primero, el *flattement*.

4

El *flattement* es un movimiento ondulatorio y fluctuante que se realiza sobre una nota larga [y] sostenida y que puede ser lento o rápido, uniforme o creciente y decreciente. En la flauta se produce cubriendo y abriendo alternativamente un poco – no más de la mitad – el siguiente agujero hacia abajo con el dedo, o completamente si es otro agujero, según demanden las circunstancias¹²⁹. En la flauta no se hace con el aire porque no causa un buen efecto, resulta como un lloriqueo; quien lo haga estropeará su pecho y echará a perder toda su forma de tocar, puesto que perderá firmeza y no podrá mantener un sonido estable y puro; todo lo que provenga del pecho temblará. No aconsejo servirse de este ornamento a menudo. En las notas largas, fermatas y en la nota anterior a una cadencia, [sí] puede utilizarse. El *flattement* muy rápido es, a mi entender, un pésimo adorno. Es muy difícil ejemplificar esta técnica sobre el papel, pero trataré de mostrar lo mejor que pueda cómo se debería hacer el *flattement* sobre cada nota; ver a):



Aunque el *flattement* no se utiliza sobre todas las notas, aquí lo he puesto en todas por si surge la ocasión. El número situado debajo de cada nota indica

¹²⁹ Nótese que el *flattement*, distintamente al vibrato moderno, fluctúa siempre hacia el grave de la altura del sonido digitado.

el dedo con el que se debería hacer el *flattement*, de acuerdo a la tabla de digitaciones anexada a este trabajo. No es posible apuntar una medida precisa en relación a la cantidad de agujero que se debe cubrir. Debido a que la nota con *flattement* tiende alternativamente a quedar un poco baja y después alta de nuevo y a que se ha de mantener fluctuante, el oído será fácilmente capaz de discernir hasta dónde debe llegar el movimiento del dedo (estirado y colocado en el lateral del agujero) para cubrirlo. Con alguno de ellos es sólo un cuarto, con otros la mitad, incluso tres cuartos, y con unos pocos el agujero se debe cubrir por completo. Al último grupo pertenecen: Sib', Si', Do#'', Re'' y Do''', el último se digita con 24567 mientras el *flattement* se hace con el tercer dedo; y con 245 se hace el *flattement* con el sexto dedo; Reb''', Re#''', Mib''' y La'''.

5

Recuerdo nuevamente que con la flauta el *flattement* no puede ser hecho con el pecho porque, en tal caso, uno se habitúa con suma facilidad al temblequeo [del sonido] lo que causa una ejecución lamentable¹³⁰. No obstante, si uno quisiese utilizar el pecho como ayuda, debería hacerlo simultáneamente con el movimiento de los dedos, reforzando un poco el soplo al levantar el dedo y disminuyéndolo al bajarlo, con lo que el *flattement* se vuelve algo más marcado y nítido. La belleza más excelsa en la flauta la constituye un sonido firme, cristalino¹³¹ y homogéneo. Aunque es difícil de conseguir en este instrumento y, por tanto, es raro [escucharlo]; uno se debe esforzar por conseguirlo manteniendo el pecho firme y fuerte para tener la seguridad de que no temblará. También vuelvo a recordar que este ornamento se ha de utilizar sólo de forma puntual con el objeto de que no pierda su buen efecto. De otro modo causará rechazo, como ocurre demasiado a menudo.

6

La apoyatura o Vorchslag es la demora de una nota [sobre la armonía que le corresponde] por causa de una anterior. Es una pequeña nota que toma su valor de la que le sucede, a la cual va ligada. Habitualmente se usa una corchea o una semicorchea aunque, en aras de la claridad, sería deseable que siempre se escribiera con el valor que se supone que va a tomar: si la apoyatura debiera ser una blanca, se tendría que escribir una blanca en pequeño; si debiera ser una negra, se tendría que escribir una negra, etc. Ver b):

¹³⁰ Compárese esta apreciación de Tromlitz en relación a la interpretación, demasiado habitual, de la música hoy en día con un vibrato constante.

¹³¹ "körnichter".



Si se supone que tuviera que ser muy corta, se debería escribir muy corta, de tal modo que si varias personas tuvieran que tocar apoyaturas simultáneamente, se puedan hacer de la misma forma y al mismo tiempo. Pero no siempre se tiene en cuenta, aunque algunos sí lo hacen.

7

La apoyatura puede ser tomada tanto desde *arriba* como desde *abajo*: generalmente [su posición] viene determinada por la nota que las precede; ver c):



Sin embargo, también pueden ser tomadas libremente desde cualquier grado [de la escala]; ver d):



Son *largas* o *cortas*. El valor de la apoyatura larga varía: si está delante de una nota ordinaria, recibe la mitad del valor de esta; ver e):



Pero si hay un puntillo después de la nota, entonces la apoyatura toma todo el valor de la nota y sólo se toca, [de la nota real,] el [valor del] puntillo que va ligado a la apoyatura larga; ver f):



Se procede de la misma manera cuando a la nota le sigue un silencio en lugar de un puntillo; ver g):



Estas apoyaturas se tocan como en h):



Pero si en el lugar del silencio hubiese otra voz que realiza una imitación, o un pasaje, o se debiera utilizar ese tiempo para tomar aire, entonces no se debería tocar en dicho silencio. Es mejor que en casos como este aparezcan por escrito con notas ordinarias para evitar errores y, consecuentemente, sonidos desagradables.

8

Las apoyaturas no deben ser atacadas con demasiada fuerza, aunque tampoco demasiado levemente, y tienen que estar claramente separadas de la nota que las precede. En la práctica, el acento cae siempre en la apoyatura larga y, si hay tiempo, la apoyatura debe comenzar débilmente, se le permite crecer hasta la [máxima] fuerza de la nota y después se liga a la nota siguiente muy débilmente, casi como si se difuminase. Esto se llama *messa di voce*¹³². ---- La

¹³² "Abzug". El "Abzug" se utiliza en apoyaturas largas y su función es reforzar la expresividad del retardo (o la disonancia). La *messa di voce*, en realidad, se puede aplicar a cualquier nota

apoyatura debe caer [siempre] sobre el pulso, tanto si es larga como si es corta; en el caso de que haya otra voz, se debe atacar al mismo tiempo que la nota principal de la segunda voz, mientras que la nota retrasada por la apoyatura se liga a ella. Algunos consideran que la apoyatura larga desde abajo, cuando está a un tono entero de la nota siguiente, no es tan buena como la de arriba; esto es debido a que estas son generalmente disonancias, y este tipo de disonancias – como las cuartas o las novenas – se supone que han de resolverse hacia abajo y no hacia arriba. Ver ejemplo i):



Para no resolver estas apoyaturas hacia arriba, ya que son disonancias que deberían ser resueltas hacia abajo, algunos lo tocan como en k):



Es decir, ellos hacen dos notitas entre la apoyatura y la nota [real] con lo que la primera de ambas se supone que produce la resolución correcta. Se toca como en l):



A quien le plazca puede hacerlo así. Personalmente, prefiero la apoyatura simple como en i): hace que la melodía sea mucho más agradable y embaucadora. Gracias al añadido de estas dos notitas, [la apoyatura] queda totalmente trastocada y el efecto que produce ya no es el mismo.

9

Dado que las apoyaturas crean siempre tanta confusión porque unos las ejecutan de una manera y otros de otra, sería deseable que los señores compositores se habituaran a escribir las apoyaturas largas siempre en notas

larga. En castellano se suele utilizar este término italiano por lo que lo he puesto en grafía estándar.

reales, otorgándoles su valor adecuado en el compás, de manera que cada persona, aunque le fuesen desconocidas las reglas de las apoyaturas, pudiese expresar los pensamientos del compositor correctamente. Así no sería necesario que el intérprete tuviese que aprenderse antes una multitud de reglas, a las que en la práctica no va a prestar mucha atención, y pudiese tocar lo que el compositor desea. Sobre todo si son varios los que van a tocar la misma voz, cada uno de ellos tiene sus propias reglas para las apoyaturas o, incluso, ninguna en absoluto; en este caso, toda la claridad se pierde resultando un ruido confuso en lugar de música ordenada. Ejemplos de este tipo se pueden escuchar a diario. Algunos llenan cada pequeño hueco que aparece vacío con una apoyatura, convirtiendo a la pieza en algo tan abigarrado como les es posible, y así creen que han obrado ingeniosamente. Pero no consideran que si lo hacen sin una comprensión profunda [sólo] causarán más daño que beneficio a una buena pieza o, si las apoyaturas no se han utilizado en el lugar oportuno, crearán armonías engañosas en relación a la voz del bajo.

10

En el párrafo *6* del presente capítulo he comentado que cuando una apoyatura está delante de una nota con puntillo, toma el valor de la nota y sólo se toca el [valor] del puntillo [como nota real]; como se pudo ver en los ejemplos adjuntos al efecto. Pero en los compases de 6/8 ó 6/4 esta regla admite una excepción. Cuando en un ejemplo como el que aparece en el segundo compás de m):



la apoyatura no aparece regida por la nota con puntillo, sino por dos notas ligadas que se consideran una especie de compás con dos partes iguales, entonces, la apoyatura divide la [nueva] figura en dos partes iguales, de las cuales, en la primera (es decir, la nota con puntillo) cae la apoyatura, y la segunda, la negra, va ligada a ella; ver n):



En el compás de 6/4 ocurre exactamente lo mismo, con la salvedad de que aquí, en lugar de corcheas, hay negras, con lo que la mitad del compás es una blanca con puntillo, véase o); y tóquese como en p):



11

Vamos ahora con las apoyaturas cortas, que caen sobre el pulso al mismo tiempo que la nota delante de la cual van situadas. Se utilizan en movimientos animados en los que se suceden varias blancas, negras u [otro tipo de] figuras en la misma línea o espacio, como en q):



Ahora [hablemos] de las ligaduras [o retardos]; si delante de la nota disonante hay una nota con apoyatura hay que ejecutarla muy corta para que la disonancia no se transforme en consonancia o aparezca sin preparación – como con la séptima [que viene] ligada [de antes] – que arruinaría la belleza de la armonía. Las disonancias que pueden tener una apoyatura delante de ellas son: la séptima, la quinta disminuida, la cuarta aumentada y la segunda¹³³. [Como ejemplo de] séptima [que viene] ligada [de antes] en donde la segunda voz se expone por imitación, ver r):

¹³³ En esencia, lo que quiere decir Tromlitz es que la apoyatura de una apoyatura es siempre corta. Por extensión, este criterio podría aplicarse de manera genérica: el adorno de un adorno es siempre breve.



Si fuesen apoyaturas largas, estas deberían tomar el valor de la blanca, con lo que la corchea siguiente entraría como séptima contra el bajo sin preparación; ¡qué armonía más repulsiva se crearía con las apoyaturas largas! En s), en el segundo compás, se encuentra un ejemplo con la cuarta aumentada; en el cuarto compás con la quinta disminuida, y en el quinto compás con la segunda:

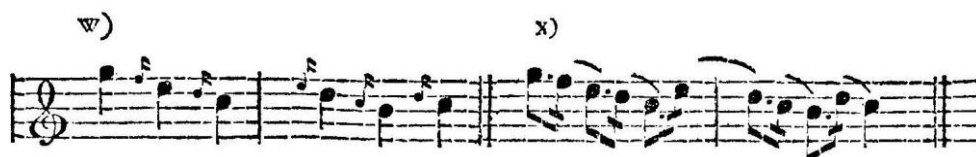


12

Todavía hay otro tipo de apoyatura corta, que es llamada *apoyatura de paso*¹³⁴. Estas no toman su valor de la nota que les sucede sino de la que les antecede, aunque van ligadas a la nota posterior. Generalmente se usan en pasajes que descienden por terceras, como aquí en t), que se toca como en u):



No todo el mundo tiene la misma opinión en este caso. Quantz quiere que se toque como en u); aunque a mí me parece que el ejemplo con el que lo ilustra no se corresponde convenientemente con la regla, [según la cual] estas pequeñas apoyaturas sólo deben ser intercaladas en los pasajes descendentes por terceras. Él las utiliza en otros casos: aquí está su ejemplo en w), y cómo debiera ser tocado en x): el paso entre la última negra del primer compás y la primera negra del segundo no es una tercera, como tampoco lo es el que hay entre las dos últimas negras, por lo que no pueden ser tocadas así:



La primera apoyatura toma su valor de la primera negra; la segunda de la segunda negra; y la primera [apoyatura] del siguiente compás, debería tomar su valor de la tercera negra del compás anterior, aunque este paso no sea una tercera. Dejando a un lado la singularidad de que la apoyatura en el siguiente compás debería tomar su valor del compás anterior, creo que [en este caso] dicha primera apoyatura debería eliminarse por completo del segundo compás, puesto que tampoco puede tomar su valor de la nota siguiente porque la siguiente apoyatura ha de tomar su valor de ella. La apoyatura anterior a la última negra, que está en la misma situación, también debería omitirse, o ser cambiada por una larga; ver y):

¹³⁴ A esta ornamentación, J. Hotteterre, *Principles de la flûte traversière*, Paris (1707), la denomina *coulement*.



13

Quantz basa su aseveración sobre este tipo de ejecución refiriéndose a sus inventores, los franceses; la cita como una regla aunque él mismo no la utiliza como tal. Mírese en la Tabla XIX de su libro la primera, cuarta y última líneas. ---- Marpurg¹³⁵ lo desaprueba porque afirma que todas las apoyaturas cortas deben caer estrictamente sobre el pulso, al igual que las largas, por lo que considera que el ejemplo z) debería ser tocado como en a):



Él lo argumenta citando al escritor francés *Boivin*, que en su libro sobre el órgano publicado en 1690 afirma: *esas notitas deben caer exactamente sobre la nota que da la armonía en el bajo*, y brinda el siguiente ejemplo; ver b):



Entonces, ¿quién tiene razón? La melodía es buena en ambas, pero el efecto [que producen] es diferente; sin embargo, concuerdo más con [la opinión de] Marpurg ¿No sería mejor si el compositor escribiese dicha melodía con notas reales, para no dejar tanto al azar? Así todas las dudas quedarían disipadas. Sin embargo, si tales casos se muestran escritos de la manera descrita anteriormente, no conozco otro medio que examinar el contenido de la melodía y escoger la ornamentación que mejor le convenga. Ambas formas son apropiadas en los movimientos lentos; pero en los rápidos es más conveniente la segunda.

¹³⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), teórico musical y autor de numerosos libros sobre teoría y práctica musical. El libro citado es de Boivin (1653?-1756), *Premier livre d'orgue*, 1690. (Powell, *The Virtuoso Flute-Player*).

14

Esto debe ser observado también en los pasajes con terceras ascendentes, como en c); que se toca como en d) o también como en e):



Tómese lo anterior como regla y no se haga caso de lo que puedan querer unos u otros, porque [estas opiniones divergentes] sólo crearán confusión en el principiante y nunca le permitirán tener seguridad.

15

Aún hay otro tipo de apoyatura corta que toma su valor de la nota que le precede. Aparece en las cesuras, donde ya existe una apoyatura escrita en la melodía, por lo que hay dos apoyaturas, una como notita pequeña y la otra como nota real perteneciente al compás, como en f):



Se tocan como en g):



Estas apoyaturas se pueden hacer sobre el pulso, pero causan un efecto diferente que no es tan bueno. Dado que la ejecución de cada uno es diferente y a que también hay que tener en consideración el contenido de una pieza, cada cual ha de escoger [la forma en que lo hace] de acuerdo a su sentimiento. Las apoyaturas cortas se utilizan fundamentalmente en los movimientos vivos y las largas en los lentos o *cantabiles*. Úsalas solamente con moderación y trata de

introducirlas siempre en el lugar adecuado si se han dejado a la voluntad del intérprete y no aparecen escritas: *esto debe aprenderse tras una amplia experiencia*. Esta manera facultativa de ejecución queda reservada a los concertistas y solistas; en las piezas con varias voces, donde hay varios intérpretes por parte, se debe tocar tal como está escrito para que tales añadidos no creen confusiones; seguramente una persona no incluirá lo mismo que otra.

16

La apoyatura posterior es una nota pequeña entre dos notas [reales] que está un grado por encima o por debajo de estas – o incluso a la misma altura que la nota principal – y que toma su valor de la nota que le precede a la cual va ligada; ver h):



Aunque también puede ser usada tanto en saltos ascendentes como descendentes; ver i):



El salto se produce hacia la nota siguiente. Si [se quisiera que] la apoyatura de paso fuese unida a la nota siguiente, se debería escribir una ligadura por encima [de ellas]. Pero es mejor, como ya he dicho en multitud de ocasiones, escribir este tipo de ornamentos en notas ordinarias si no queremos que la intención del compositor se vuelva agua de borrajas.

17

Aún hay otro tipo de apoyatura posterior *que consiste en dos notas pequeñas que también toman su valor de la nota precedente; la primera está un grado por encima o por debajo de la nota precedente y la segunda está de nuevo en el lugar de dicha nota; k)*:



que se toca como en l):



La apoyatura [como terminación] de un trino es algo diferente, y será tratado en el lugar oportuno¹³⁶. Este ejemplo no debería ser considerado como un modelo de buena melodía, puesto que en un extracto tan pequeño este ornamento estaría demasiado repetido. Simplemente es para ilustrar como se podría aplicar.

18

El Schleifer consiste en dos pequeñas notas que se ligan desde la distancia de una tercera (tanto ascendente como descendente) a la nota siguiente y [que se ejecutan] rápidamente; ver m):



Es muy similar a la apoyatura posterior descrita en el párrafo *17*; sin embargo, el Schleifer cae sobre el pulso, mientras que la apoyatura de paso está dentro del valor de la nota anterior, de la que toma, pues, su valor. Hay otro Schleifer en el que la primera de sus notas lleva un puntillo, que se mantiene bastante tiempo, y a la que van ligadas muy rápidamente la segunda y la nota principal. Este ornamento produce un efecto bastante diferente del anterior; ver n):



¹³⁶ Capítulo Undécimo.

que se toca como en o):



Aunque, dado que sería difícil adivinar cómo se debiera ejecutar un Schleifer escrito de este modo, sería deseable, como ya he mencionado en cada párrafo [de este capítulo], que se escribiera en notas ordinarias. El primer tipo sólo se usa en movimientos rápidos y vivos [mientras que] el segundo produce un efecto mejor en los movimientos alegres pero, sobre todo, en los cantábiles¹³⁷.

19

La apoyatura doble es un ornamento [consistente] en dos pequeñas apoyaturas de diferente orden que preceden a la nota principal, una por debajo y la otra por encima de aquella. Se representa con dos pequeñas notitas; ver p):



que se toca como en q):



En este ejemplo se puede apreciar que aunque puede contener diferentes grados de la escala, en general, si hay una nota que le precede, la primera nota toma la altura de dicha nota, y la segunda siempre toma un grado por encima de la nota principal siguiente. Sin embargo, se puede hacer de la siguiente manera: tocándolo libremente sin estar regido por la nota anterior, como si no la hubiere; ver r):

¹³⁷ Quantz en su *Versuch* y C.P.E. Bach (1714-1788) en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin (1753), describe al Anschlag y al Schleifer como los únicos adornos que – cayendo sobre el tiempo – se ejecutan más débilmente que la nota principal hacia la cual van.



También puede llevar la primera nota un puntillo, aunque pocos entienden esto; tendría la apariencia de s):



Y se tocaría como en t):



El peso recae sobre la primera nota del ornamento, y la nota principal queda retrasada.

20

El grupeto consiste en tres o cuatro notas pequeñas que se pueden tocar bien libremente, bien a tempo si hay una nota a la misma altura que lo precede; o está unido a una apoyatura larga ascendente; o está entre dos notas del mismo valor; o, también, si la primera lleva un puntillo. Se hace desde arriba y desde abajo, en el primer caso se indica con el signo \sim y en el otro con el signo \simeq . Cuando se ataca libremente, o cuando la nota anterior es corta, consta sólo de tres notas cortas, siendo la cuarta la principal; ver u):



que se toca como en w):



Cuando está unido a una apoyatura larga, o cuando está entre dos figuras iguales, la segunda de las cuales está un grado más aguda, o cuando la primera lleva un puntillo, se [deben] oír las cuatro notitas; ver x):



Cuando está entre dos figuras iguales; ver y):



Cuando la primera nota lleva puntillo; ver z):



21

También puede ser utilizado entre notas que no vayan por grados conjuntos; ver a):



[C.P.E.] Bach¹³⁸ alargó este ornamento con una notita pequeña situada delante del mismo; ver b):



Si [alguna de las notas que componen] el grupeto se viera afectada por una alteración accidental, esta debería ser escrita. Si la alteración aparece por encima del signo de grupeto, entonces afecta a la primera nota; si aparece debajo de aquel, afecta a la última; ver c):

¹³⁸ C.P.E. Bach, *Versuch*.



Todos los ejemplos aquí descritos están representados primero con los signos, después con notitas y, finalmente, con notas reales, con el propósito de que se puedan aprender a ejecutar correctamente estos ornamentos tan bellos y comunes. Se pueden utilizar tanto en piezas vivas como lentas.

22

El *Pralltriller* es un ornamento compuesto por dos o, en ocasiones, cuatro notas que se encuentra unido bien a una apoyatura descendente, bien a una nota buena que le precede. El *Pralltriller* de dos notas aparece en pasajes que descienden por grados, en movimientos rápidos, sobre la nota buena¹³⁹. También se puede emplear libremente tanto en notas buenas como malas; en tal caso se le llama *Schneller* [o mordente invertido¹⁴⁰]. Este ornamento viene indicado por medio de un signo que recuerda al pequeño alemán (¨)¹⁴¹. Para empezar daré un ejemplo con una apoyatura [larga]; ver d), primero cómo se muestra con el signo; después cómo lo hace escrito con notas pequeñas y, finalmente, cómo se toca; escrito con cuatro notas [reales]; ver e):



Con una nota buena precediéndole; ver f):



¹³⁹ Tromlitz no trató el grupeto seguido por una nota descendente en el párrafo *21* porque el *Pralltriller* es el ornamento apropiado en los pasajes descendentes.

¹⁴⁰ Por realizarse con la nota superior.

¹⁴¹ Símbolo del *Umlaut* (la diéresis sobre las vocales, por ejemplo, ä).

Primero como se escribe, después como se toca; o con tres notas iguales; ver g):



O sobre una nota con puntillo precedida de una apoyatura; ver h):



Después de una apoyatura sobre una nota con calderón (fermata); ver i), y se toca como en k):



Aquí no es la nota con calderón la que se mantiene, sino la apoyatura, y el Pralltriller se conecta rápida y brevemente a ella para cortarse súbitamente; ver k), así que hay una pausa, y tras una corta espera, se reanuda la interpretación.

23

En pasajes en los que se desciende por grados conjuntos [y] en los que cae sobre la nota buena, ver l); se toca como en m):



O en pasajes en los que se desciende por grados conjuntos en los que cae sobre la nota mala – especialmente si ya le preceden otros pasajes – la variación crea muy buen efecto, ver n), y se toca como en o):



O de esta manera, ver p), que se toca como en q):



De la siguiente manera se puede emplear con total libertad; ver r):



Se trata de un Schneller, y se indica siempre por medio de notas pequeñas; se toca como en s):



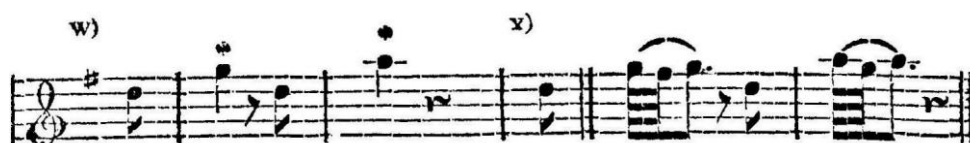
Como una variación especial, si no se ha escuchado con demasiada frecuencia, puede ser eficaz, especialmente en los movimientos vivos. Un mordente o un *battement*, producen el mismo efecto en situaciones similares. El Pralltriller está mejor usado en movimientos animados, aunque puede realizar una buena función en los cantables si se usa con consideración.

24

El mordente (o mordant) también consiste en dos pequeñas notas como el pralltriller, pero a la inversa. El Pralltriller comienza con la nota principal, continúa con la superior y regresa de nuevo a la principal. El mordente también comienza en la nota principal, pero continúa en la inferior volviendo a la principal otra vez. Se realiza muy rápido y el peso recae sobre la nota principal. Es corto o largo o, como se suele decir: simple o doble, según las circunstancias. El corto cae al mismo tiempo que la nota [real]; el largo, que está formado por cuatro notas, toma su valor de la nota sobre la cual se encuentra; ver t) y se toca como en u):



En los saltos se puede utilizar libremente, tanto con nota anterior [anacrusa] como sin ella; ver w), que se toca como en x):



25

Quantz llama a estos mordentes cortos, *battement*¹⁴², y usa los mordentes largos tras una apoyatura desde abajo; ver y):



En z) se puede apreciar cómo se toca y cómo se divide en el compás:



¹⁴² Quantz, *Versuch*, Capítulo Octavo, párrafo 15.

En el ejemplo anterior va sobre la nota buena, en este, cae sobre la mala. Se usa también cuando una nota precede a una ascendente, en cuyo caso cae sobre la mala, que es la ascendente, ver aa); se toca como en bb):



Todas estas aplicaciones son buenas si son tratadas con reflexión. Si son escogidas con juicio hacen que la melodía sea viva y variada, ya que estos ornamentos no son adecuados de manera genérica a cada melodía, sino que [su uso] se rige por el tempo y el contenido de cada pieza. No se debería imitar a quienes creen que una buena ejecución depende directamente del uso desmesurado de dichos ornamentos y, por tanto, decoran hasta la nota más pequeña, puesto que, de este modo, una buena melodía queda totalmente echada a perder. Aunque tampoco se debe caer en el error contrario, y arrastrar una melodía de manera completamente tosca, plana y pesada que la convierta en algo pobre, rígido y leñoso. Todos los adornos descritos anteriormente pueden, sin duda, embellecer una pieza cuando se utilizan en el lugar adecuado, pero también desfigurarla si acontece lo contrario. Quantz dice: "Una melodía magnífica, sublime y vigorosa puede volverse simple y vulgar por medio de apoyaturas mal colocadas; una melodía delicada y melancólica, en cambio, se puede convertir en demasiado alegre y llamativa al sobrecargarla de trinos y otros pequeños adornos con lo que la intención sensata del compositor queda enmudecida" ¡Una verdad irrefutable! Naturalmente, cada uno sólo da lo que tiene; si uno no puede dar mucho, es más sensato no aventurarse con cosas que están más allá de su alcance y que no puede comprender, aunque lo crea. Quien no ha aprendido ni las reglas de la interpretación ni tiene desarrollada la sensibilidad sino que se ha pasado la vida soplando y rascando¹⁴³ con músicos mediocres sin aprender a pensar y sin tener el mínimo conocimiento teórico-musical, permanecerá siempre seco, leñoso y sin orden en sus ejecuciones. La presunción tampoco les permitirá progresar.

26

Todavía nos resta el *battement* que puede ser de dos tipos, es decir, *corto* o *largo*; aunque dado que el corto tiene las mismas características que el mordente corto, no añadiré nada más a lo ya dicho. Sin embargo, el *battement* largo, se diferencia del mordente largo en que aquel comienza un semitono por

¹⁴³ "verpfeiffen und vergeiget"

debajo de la nota principal, mientras que este lo hace desde dicha nota. Todo aquel que quiera hacer uso del *battement* largo encontrará [su realización] en c):



Hay gran cantidad de flores [ornamentos] de este tipo que se ejecutan y nombran de diferentes formas, entre los que nos encontramos: *ribattuten*, *groppos*, *tiraten*, *semicírculos* desde arriba y desde abajo, apoyaturas descendentes, *Überwürfen* y otros por el estilo¹⁴⁴. [Todos] estos los dejaré fuera porque creo que se deben omitir: sólo confundirán al principiante y harán más difícil la elección. El deber del compositor es escribir los que él desea [que sean realizados]. Para el resto, quien lea cosas buenas con aplicación y piense sobre ellas, encontrará todo lo que necesita.

27

Como la alternancia entre fuerte y débil es un elemento esencial en lo que concierne a una buena interpretación, lo he incluido aquí como uno de los ornamentos esenciales. Ambos son representados por las siguientes palabras – conservadas del italiano – o simplemente por sus iniciales:

forte, fuerte, *f*
poco forte, no demasiado fuerte, poco *f*
mezzoforte, moderadamente fuerte, *mf*
piu forte, más fuerte, *piu f*
fortissimo, muy fuerte, *ff*
fortissimo assai, lo más fuertemente posible, *fff*
piano, débil, *p*

¹⁴⁴ *Ribatutta*, una forma de trino que se originó en la época de C. Monteverdi (1567-1643) y G. Frescobaldi (1583-1643) que comienza lentamente y se va acelerando hacia su terminación. Hablan de él J. Mattheson (1681-1764) en su *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburgo, 1739) y C.P.E. Bach (1714-1788) en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753).

Gropo o *gruppo*, originariamente un trino, especialmente uno cadencial, aunque después se convirtió en una especie de grupeto; el término es aplicable a cualquier grupo de notas de adorno.

Tirata o *coulade* (en francés), sucesión rápida de notas de igual duración que ascienden o descienden por grados conjuntos y que unen dos notas separadas por un intervalo de quinta o mayor.

Semicírculo, pequeño signo previo a una nota o trino para indicar una apoyatura, superior o inferior, aparece en la lista de ornamentos de J.S. Bach.

Überwürf, taparse con algo, colcha. No hay referencia alguna a un adorno con este nombre.

Rückfäll, un tipo de apoyatura descendente.

poco piano, no demasiado débil, *poco p*
mezzo piano, moderadamente débil, *mp*
piu piano, más débil, *piu p*
pianissimo, muy débil, *pp*
pianissimo assai, lo más débilmente posible, *ppp*

Las [posibles] gradaciones intermedias que puedan existir entre estas dinámicas son *sutilezas* que, en realidad, sólo pueden ser establecidas gracias a la sensibilidad y, por tanto, son muy pocos los que las contemplan siguiendo las reglas; además, esto no es posible hacerlo en todos los instrumentos. Ya es lo suficientemente difícil en la flauta el encontrar los matices arriba indicados. Cuantos flautistas hay que ni siquiera lo han pensado nunca; y la mayoría de ellos se mantienen tocando siempre en la misma dinámica¹⁴⁵, sobre todo cuando tienen un sonido débil y estrecho con el que no pueden hacer nada [más] aunque quisieran. O como cuando soplan siempre con una fuerza tan desorbitada que ya no pueden aumentarla. Ya he comentado en otro sitio cómo se debe conformar la intensidad del sonido para ser capaz de alternar adecuadamente lo fuerte con lo débil. ---- El *forte* y el *piano* siempre comienzan en la nota sobre, o bajo, la que se encuentran la letra *f* ó *p* [respectivamente]. Se emplean tanto en notas aisladas como en pasajes enteros, especialmente en aquellos que ya han aparecido con anterioridad. La fuerza y la debilidad están conformadas de tal manera que están separadas entre sí¹⁴⁶, es decir: no siempre desemboca el uno en el otro, como en el *crescendo* y en el *diminuendo*, que se tratarán en el próximo párrafo. No presento aquí ningún ejemplo porque yo dispongo del *f* y del *p* según mi sentimiento así como otros se podrán dejar guiar por el suyo. En la interpretación se deberá buscar en qué lugar estas modificaciones o matices producen su mayor efecto, con el fin de encontrar el camino correcto. Que todo el mundo siente de una manera distinta y, por tanto, interpreta de una manera diferente, es constatable al hacer tocar a varias personas la misma pieza y [observar] que cada uno lo hace de modo dispar; por ello un ejemplo serviría de poco. Las razones de esto pueden encontrarse en mi Ensayo para tocar la flauta¹⁴⁷, [editado por] Breitkopf, 1786. Aunque si se piensa [que pueda servir de algo], se encontrará indicado *f*, *p*, *cr* y *decr* en un pequeño ejemplo en el próximo párrafo así como en el *Adagio* [a propósito] de los ornamentos libres. Todo lo que he dicho hasta aquí y lo que diré más adelante es válido solamente para los solistas; los *ripienistas* tienen otras reglas que se pueden aprender de Quantz.

¹⁴⁵ "immer in eine Stärke".

¹⁴⁶ Es probable que esto sea una referencia a la práctica de las dinámicas en terrazas.

¹⁴⁷ Tromlitz, *Kurze Abhandlung*.

28


Dentro de los ornamentos esenciales, también considero al crecer y al disminuir [de la dinámica]¹⁴⁸. Se indican por medio de las palabras italianas: *crescendo* y *decrescendo*; o la primera con el signo \triangleleft y la segunda con el signo \triangleright . También puede ser empleado tanto para una nota, sobre todo si es larga, como para varias al mismo tiempo. Dado que se usan frecuentemente y de diversas maneras en notas individuales de melodías y en apoyaturas, sería imposible adjuntar aquí todos los casos, por lo que quisiera simplemente presentar un pequeño ejemplo del que se podrá deducir lo suficientemente bien el uso de estos ornamentos; ver d):



El crescendo o reforzamiento comienza en la nota debajo de la cual aparece escrito *cr.*, o en la parte estrecha de la figura [regulador]. Queda sobreentendido que cuando uno comienza un crescendo debería hacerlo con una fuerza tal que le permita incrementarla dentro de las posibilidades del instrumento. Si se comienza demasiado fuerte, no es posible reforzar o incrementar lo suficiente la nota siguiente en relación al comienzo; especialmente en la flauta, donde es más difícil que en otros instrumentos.

Quienes no tienen un conocimiento de la flauta piensan que el sonido [en dicho instrumento] sólo se puede hacer más fuerte incrementando el soplido; es cierto que se vuelve más fuerte, pero también demasiado alto si uno no sabe cómo controlarlo. Por lo tanto, si deseas que el sonido crezca, también debes girar gradualmente hacia dentro el agujero de la embocadura, de manera que la apertura se vaya haciendo cada vez más pequeña y así la nota

¹⁴⁸ "das Wachsen und Abnehmen", Tromlitz aún no utiliza los términos italianos *crescendo* y *decrescendo*.

permanezca perfectamente afinada al soplar con más fuerza. Con el *decrecendo* se observa justamente lo contrario. Al indicarse el *cresc.* con el signo , se observan claramente sus límites, es decir, donde comienza lo débil y donde finaliza lo fuerte. Esto también es perceptible en el *decrecendo*. Pero si está indicado con la palabra *crescendo*, o sólo con las letras iniciales *cr.*, se puede observar de hecho donde comienza, porque incluso a veces se encuentra una *p* allí también, pero no se puede ver donde finaliza el reforzamiento, por lo que debería ser indicado con un *forte* o una *f*. Ocurre lo mismo con el *decrecendo*; en este caso el comienzo está indicado con una *f* y el final con una *p*, como se puede apreciar en el ejemplo d). Este crecimiento y desvanecimiento [del sonido] está relacionado con la producción de luces y sombras y, consecuentemente, con una buena ejecución.

29

Y ahora un par de palabras sobre un ornamento que hoy en día está muy en boga: me refiero al *glissando de una o dos notas, que tiene lugar cuando el dedo gradualmente se retira del agujero, o se desliza sobre él; o cuando desde un lado se cubre gradualmente o de manera idéntica se abre*. He incluido aquí este ornamento porque se ha puesto tan de moda en la actualidad que uno debe soportarlo continuamente; aunque es más libre que esencial y se podría obviar con todo el derecho la mayoría de las veces. No analizan dónde puede ser oportuno; no tienen en cuenta que debe ser escuchado de vez en cuando, muy de vez en cuando, si no se quiere que suscite disgusto; pero ellos lo hacen diez veces en un movimiento y gimen hacia arriba y hacia abajo en cada oportunidad hasta convertirlo en algo a duras penas soportable. Muchos no lo hacen tanto por tratar de realizar una buena ejecución como, simplemente, para mostrar que son capaces de llevar a cabo tal monstruosidad. Yo lo llamo monstruosidad; y es lo que está en las manos de la mayoría de los, así llamados, concertistas. Si se utiliza en el momento justo y en el lugar adecuado, tiene su buen efecto; pero se tiene que escuchar muy raramente porque lleva implícito en su propia naturaleza el hecho de volverse fácilmente insufrible cuando se escucha a menudo. Se usa en melodías en los pasajes que se muevan por semitonos, tanto descendentes como ascendentes; aunque es más habitual hacia abajo que hacia arriba. Un ejemplo de ambos se puede ver en e):



En el segundo compás de este ejemplo este ornamento debe llevarse a cabo del siguiente modo: tan pronto como se haya digitado el Sol – la primera

nota del segundo compás – se colocan los dos dedos necesarios para [digitar] un Fa, esto es, 4 y 6, un poco estirados en un lado de la flauta directamente enfrente de los agujeros, aunque muy cerca de ellos. De este modo se van cubriendo, metiendo gradualmente los dedos hacia los agujeros de manera que la nota imperceptiblemente y sin interrupciones va descendiendo hasta el Fa. Este procedimiento es mejor que el situar las yemas de los dedos directamente al lado de los agujeros y deslizarlos poco a poco hasta que estos quedan cubiertos. Este [proceso] no es aconsejable para todo el mundo mientras que el primero sí. Aquellos que tengan dedos secos podrán hacerlo, pero a los que los tengan húmedos [por la sudoración] no les irá bien, ya que se les quedarán atascados, tanto al llevarlos hacia delante como al retirarlos, y el intervalo no fluirá uniformemente, sino de manera abrupta. En el último compás también hay un ejemplo ascendente desde la apoyatura Re'' a la nota Mi''; normalmente se hacen dos notas de este tipo de apoyaturas; así es que aquí la apoyatura que vale una negra, estaría formada por dos corcheas: la primera Re'', la segunda Re#'' y el Mi'' que saldría de ellas. Pero si se quisiera ir desde el Re hasta el Mi sin pasar por el Re#, se levanta la yema del sexto dedo gradualmente hasta que el dedo esté completamente fuera del agujero y se obtenga el Mi. Sin embargo, en el transcurso de esta operación, apenas se comience a abrir o cerrar el agujero, se debe fortalecer un poco el soprido a fin de que el sonido mantenga la misma intensidad, cosa que no acontece sin [tomar] dicha precaución.

30

Este tipo de glissando se utiliza en las *fermatas* en el lugar de una entrada al tema principal. Si, por ejemplo, el compositor ha escrito esta introducción en f) después de la *fermata* en un *Rondó*, se puede hacer un glissando desde La'' hasta Fa#'' poniendo siempre un dedo tras otro sobre los agujeros de la manera descrita anteriormente. [Ver f):]



Estos pocos ejemplos bastarán para saber reconocer dónde es oportuno utilizar este ornamento. Aunque quiero recordar una vez más que se debe utilizar sólo ocasionalmente para que no haya demasiados lloriqueos. En el párrafo *15* del decimoquinto capítulo se encontrará más [información] sobre esto.



CAPÍTULO DECIMOPRIMERO

Sobre el trino

1

El escribir un capítulo enteramente dedicado al trino puede parecer innecesario para muchos, especialmente para aquellos que piensan que no tiene más misterio que batir el dedo sobre el instrumento, y cuanto más rápido, mejor. No soy el primero que escribe todo un capítulo en relación a este tema, otros ya lo han hecho antes; pero una vez que lo hago, quisiera también compartir mi parecer sobre dicho ornamento. A quien le resulte de su agrado, puede adoptarlo; a quien no, lo puede ignorar.

2

Dado que el trino es uno de los ornamentos más vistosos – aunque también más difíciles – y a que, al igual que el resto de ornamentos esenciales, es indispensable, es necesario practicarlo con gran perseverancia y sin descanso. [Y] puesto que embellece la música enormemente, resulta una gran pérdida tanto para los instrumentistas como para los cantantes carecer de la capacidad de producir trinos correctos y bellos, tanto mayor cuando no se es capaz de trinar en absoluto. Incluso cuando un instrumentista o cantante pueda realizar bellas interpretaciones, estas perderán gran parte de su encanto si adolecen de este ornamento, especialmente si cadencia sin ellos, o simplemente [lo hace] con trinos mal ejecutados. Raramente se escuchan buenos trinos; para muchos parece que es físicamente imposible, aunque personalmente creo que la causa de su problema reside en su predisposición inicial¹⁴⁹. Aunque también hay muchos que no se preocupan en absoluto por ellos y piensan que saldrán por sí solos.

3

En la flauta todos los dedos (incluso los meñiques y, en la flauta de varias llaves, sin exceptuar a los pulgares) deben ser capaces no sólo de trinar bien, sino también de hacerlo a diferentes velocidades. De aquí se puede deducir la enorme dificultad y la gran cantidad de trabajo continuado que conlleva alcanzar dicho objetivo ¿Acaso no sería en vano el trabajo de toda una vida si uno pensara que los trinos se originan simplemente al azar y por medio de un movimiento aleatorio de los dedos sin tener en consideración la

¹⁴⁹ “in der ersten Anlage”.

igualdad, belleza y velocidad correcta de los mismos en relación a cada pieza? De este modo, todos los dedos se echarían a perder y difícilmente, si no nunca, se podrían volver a dominar. Por tanto, si se quiere adquirir firmeza, certeza y seguridad, se debe ejercitar cada dedo de manera individual hasta que uno sienta claramente que el movimiento es uniforme; primero lentamente y después cada vez más rápido, del mismo modo, hasta que el dedo esté en disposición de realizar todos los movimientos perfectamente. Cuando se haya finalizado con un dedo, se toma el segundo y se continúa con el mismo [procedimiento] hasta que se haya conseguido tener un control absoluto sobre los siete dedos [utilizados] en una flauta común, o los diez en una flauta de llaves¹⁵⁰. Si se ha llegado a dominarlos, lo cual sólo se conseguirá tras un estudio diario continuado, se estará en condiciones de realizar trinos bellos adecuados al tempo de la pieza en cada ocasión, y se habrá alcanzado una maestría de la cual muchos adolecen. Pero a esto se llega [sólo] con una diligencia y trabajo incansable, [y] no mientras uno duerme. Por supuesto que aquellos que sólo tienen que trinar con dos dedos en su instrumento lo tendrán más fácil que el pobre flautista [que tiene que cargar] con su cruz; siempre y cuando este quiera ser un verdadero flautista.

4

El trino consiste en un cierto número de notas pequeñas que se alternan con la nota sobre la cual está indicado el símbolo que lo representa a la distancia de un grado conjunto (bien a medio tono, bien a un tono entero de dicha nota); de ellas la primera cae siempre en la nota principal y la otra en el tono o semitono superior, dependiendo de la escala en la que uno está tocando. Por tanto, un buen trino consta siempre de un tono o de un semitono. El trino de tercera no vale para nada, y ningún flautista bien formado que se guíe por el buen gusto hará uso de él si puede evitarlo. Así como tampoco lo realizará sobre una séptima disminuida [con respecto al bajo], a no ser que se haga la séptima disminuida con la octava disminuida, ya que siempre será esto mejor que reescribirlo para evitar lo que, en opinión de algunos, son trinos falsos. Pero, ¿se puede reescribir un trino? Reescribir un trino, en mi opinión, significa lo siguiente: o que no se es capaz de hacerlo o que no se sabe cómo hacerlo; ya que en lo que respecta a una buena melodía, un trino siempre debe permanecer como tal. Un trino reescrito, no es un trino. El trino sobre la séptima disminuida se puede encontrar en I):

¹⁵⁰ En el caso de que se utilizara una flauta donde hubiese que manejar una llave con el pulgar derecho, modelo que, como se ha visto en el Capítulo Primero, no contaba con el beneplácito de Tromlitz.



En ambos casos la apoyatura, o la nota que toma el lugar de la apoyatura, forma una octava con el bajo; en el primer caso una octava justa, y en el segundo una octava disminuida, y en ambos casos es [la nota] Re, aunque en el Bajo aparece Re#, con lo que el trino sobre Do – que es la séptima disminuida – debe hacerse con Do y Re; ver 2):



Lo que no puedo entender es: ¿Por qué no se quiere hacer este trino ayudándose de la octava disminuida cuando ya se encuentra presente en la armonía? Pero se debe hacer el trino como se presenta en [el ejemplo] 2 y como se mostrará a continuación, es decir, haciendo caer el peso en el Do como nota principal y no el Re como nota de paso; ya que si uno comienza en el Re y le da más importancia a esta nota durante todo el trino, con toda seguridad el trino sonará muy mal en relación al bajo, Re#. Pero esto es fácilmente evitable cuando se le da más énfasis (como debe de ser) a la nota principal, Do, que a la nota de paso, Re; así el bajo lo soportará muy bien.

5

En la flauta se pone el signo mostrado en 3) sobre la figura que se debe transformar en trino. Esta figura puede ser de cualquier tipo, es decir: una redonda, una blanca, una negra, una corchea o una semicorchea, y el trino toma el valor de la figura sobre la cual está escrito. Sin embargo, no está aún claramente definido en cuántas notas pequeñas ha de dividirse el trino, aunque sí hay un acuerdo en que debe haber de diferentes velocidades. Más sobre esto después. Las notas de un trino se presentan como en el ejemplo 4):



La nota superior viene dada por la tonalidad en la que se está tocando, cualquiera que sea la nota que allí se encuentre, [y] será la utilizada para el trino, así aquí, en 4), el trino sobre Sol se realiza sobre la nota La que está encima de ella y es la que viene a continuación de Sol en dicha escala. En 5) hay un trino sobre Re; este trino, según la armadura, puede pertenecer a la escala de Sib Mayor, que sería: Sib', Do' ['], Re'', Mib'', etc., o a la escala de Sol menor. Por lo tanto, para realizar este trino sobre Re'' hay que tomar la nota que está por encima de él, que aquí es Mib'', solamente medio tono por encima del Re'', y este trino no se puede hacer con el sexto dedo porque nos daría Mi'' en lugar de Mib'' y, aunque sólo se levantara el dedo un poquito, seguiría escuchándose Mi, con lo que produciría un pésimo efecto. Para evitar esto, el trino se ha de efectuar con el dedo meñique sobre la llave y, así, si [el agujero bajo] la llave tiene el Mib correctamente afinado y el muelle bajo esta funciona adecuadamente, se conseguirá un bello trino; ver 6):



Si uno puede ayudarse de algún modo, debe hacerlo, dado que hay ya casos suficientes en los que no es posible y uno debe arreglárselas de mala manera.

6

El [principal] atributo de un buen trino es que los batidos se hagan tan iguales entre sí como sea posible, con lo que el dedo [que trina] no se debe mantener más tiempo sobre el instrumento que fuera de él, y viceversa, y se debe adecuar al tempo de la pieza; es decir: no debe ser demasiado rápido ni demasiado lento. Como en [el transcurso de] una pieza aparecen muchos trinos, se debe observar que la velocidad de los mismos sea siempre la misma, y no que unos sean más rápidos o más lentos que los otros. Esta precaución es aún mucho más necesaria al intervenir tantos dedos, y tan dispares, en la ejecución de los trinos. Para tener, pues, la certeza de que un trino resulte siempre adecuado al tempo de una pieza, creo que es indispensable determinar una medida concreta para cada tempo ¡No entiendo por qué en una negra, por ejemplo, se deja al azar el número de notas que debieran ser usadas para [completar] este trino! Con un método tal, los trinos – si aparecen más a

continuación – no se mantendrán como el primero, puesto que en cada ocasión se debe utilizar un dedo diferente, y estos trinarán de modo diverso por no haberse establecido el número exacto de batidos que se han de realizar en el tiempo de la figura dada ni estar los dedos apercebidos para cada caso. También es la causa por la que este tipo de trinos indefinidos raramente se acomodan al tiempo de la figura en el que debe ser hecho; en ocasiones se hacen un par de notas de más o de menos, debido a lo cual queda demasiado largo o corto, respectivamente. Y dado que, hasta el momento, nadie ha adoptado una medida definitiva, o no se ha esforzado por adoptarla, entonces surge el error de que cada dedo realiza un trino diferente o, en el mejor de los casos, ha acostumbrado a los dedos a hacerlos de una manera única que debe valer para todas las ocasiones; o bien los hacen demasiado lentos, o bien demasiado rápidos, y lo aplican en todos los tempos. En el primer caso se trata de un trino perezoso e indolente; en el otro de uno tembloroso y quejumbroso; ambos son erróneos y el principiante deberá estar muy atento para no imitarlos, incluso aunque el que los realice sea uno de los denominados Virtuosos. [Si lo hace] se acostumbraría entonces acometer un error del que luego sólo podrá desprenderse a costa de los mayores sacrificios.

7

El trino, cuando aparece en el transcurso de una melodía, viene siempre precedido por una apoyatura desde arriba o desde abajo, o por una nota que toma el lugar de esta; ver 7):



Si la melodía comienza con un trino, bien sea al principio [de la pieza] o en el transcurso de la misma, puede tomar también una apoyatura (aunque muy corta); ver 8); sin embargo, también puede hacerlo sin ella; ver 9):



Cuando la apoyatura precede al trino, toma su valor de la manera habitual, es decir, la mitad [del valor] de la figura delante de la cual se encuentra, mientras que en la otra mitad se trina; o toma dos tercios si la nota lleva puntillo, y en la tercera parte o puntillo se trina, de tal forma que el trino

comience justo después de la apoyatura, en la nota sobre la que se encuentra [el signo de] este; ver 10):



A menudo en el lugar de la apoyatura aparece también una nota; ver 11):



8

Todos los trinos llevan unidas dos pequeñas notas al final, la primera de las cuales se encuentra un semitono o un tono por debajo de la nota principal, y la segunda toca la nota principal de nuevo. Esto es lo que se llama resolución y que todo trino debe tener; ver 8), 9), 10), 11). En ocasiones, las dos pequeñas notas que conforman la resolución se escriben en notas reales; ver 8), 9). No obstante, la resolución se puede hacer también de otras formas; algunos la hacen como en 12); otros como en 13):



En el primer caso, se trata, efectivamente, sólo de una anticipación de la nota final; en el segundo se trata de la resolución habitual aunque con una apoyatura sobre la última nota. El primer caso es demasiado simple, por lo que apenas se usa ya; el segundo es demasiado vistoso, pero es practicado por muchos. Las dos simples notas que he mencionado anteriormente [casos 8-10] son siempre lo mejor, tanto para cantantes como para instrumentistas.

9

Algunos prefieren empezar los trinos por la nota superior y consideran las notas superiores en estos movimientos rápidos como simples apoyaturas, por lo que, consecuentemente, hacen recaer el énfasis en ellas y tratan a la segunda nota, que se supone que es la principal, como una nota de paso [y] que, en mi opinión, es la que debería llevar el acento. Quienquiera hacer esto, es libre de hacerlo; para mí es imposible y, de acuerdo a mi sentimiento, antinatural. La nota sobre la que está situado el trino es la nota principal y esto debe ser escuchado claramente en virtud de una melodía buena y expresiva, del mismo modo que si el trino no existiese. A través de este procedimiento contrario, la nota principal queda suplantada y eliminada, la fluidez de la melodía, fracturada, y la propia línea melódica, irreconocible; ver 14) en lugar de lo siguiente en 15):



10

Soy plenamente consciente que en un trino largo, *de vez en cuando* parece como si el acento recayese sobre la nota superior; pero esto no es debido a la naturaleza del trino, sino más bien al movimiento desigual del dedo. Si tomamos el ejemplo 14) como una simple melodía sin trino, como en 15), todo el mundo percibirá que la segunda negra se escucha perfectamente y que el trino que está sobre ella debe realizarse de tal modo que dicha negra se siga escuchando claramente como si no hubiese trino; ver 16):



Pero, ¿sería esto posible cuando se comienza desde arriba y se enfatiza la nota superior y, de esa forma, se releva dicha negra hasta hacerla apenas audible?; ver 17):



Cuando el sentido del oído aún no se ha deteriorado completamente, esto se escuchará claramente y no agradará. Además, el bello efecto de la apoyatura – que siempre debe ir ligada a la nota siguiente, incluso en un trino – se perdería, dado que, de esta manera, se tiene que dejar ir la apoyatura y, [prácticamente,] desecharla. Porque si el trino ha de producir un buen efecto, nunca se debe separar de la apoyatura que lo precede o de la nota anterior que toma el lugar de dicha apoyatura. Pero si se quisiera ligar la primera nota del trino, en 17), a la apoyatura, esta debería ser siempre la nota que lleva el acento, que debería estar unida, pero no ligada, ya que ligar y unir no son la misma cosa¹⁵¹. La primera tiene lugar en un buen trino que proviene por grados conjuntos desde arriba o desde abajo; la segunda, sin embargo, [lo hace] en notas del mismo nombre, pero nunca se encuentra en un buen trino. Esta manera de proceder en 17) también da lugar a un trino desigual, porque si uno sitúa el peso en la primera nota, la superior, y desea que destaque siempre sobre la segunda, aquella resultará [también] más larga y, en consecuencia, el dedo que trina pasará más tiempo sobre, o en, el instrumento.

11

La velocidad del trino viene siempre determinada por el tempo de la pieza. En la flauta no es importante si el trino es agudo o grave, se hace en el registro agudo como en el grave y en el grave como en el agudo. En los instrumentos que poseen una tesitura más amplia se tiene en cuenta la diferencia de tesitura en lo que respecta al trino, sobre todo cuando el compositor ha tenido a bien escribir un trino en el registro grave. Aunque esto constituye una excepción, puesto que únicamente es aplicable a concertistas y solistas; si una orquesta entera tuviese que hacer un trino conjunto, en cuyo caso este podría aparecer perfectamente en diferentes octavas, el trino debería adaptarse al tempo de la pieza en todos los instrumentos sin importar dónde, [es decir, a qué altura,] estén estos. Imagínese uno lo contrario. Tampoco el lugar [en el que se toca] debería constituir una excepción. Quantz dice¹⁵²: cuando se toca en una sala grande donde hay mucha reverberación, no se deben hacer trinos rápidos porque las notas se confundirían entre sí. Pero yo

¹⁵¹ En alemán se utilizan dos verbos diferentes para designar la ligadura entre dos notas de nombre distinto, “schleifen”, y del mismo – ligadura de prolongación – “gebunden”. Aunque en castellano no ocurre esto, he decidido utilizar ligar y unir, respectivamente, para diferenciarlos también.

¹⁵² Quantz, Versuch, Capítulo Noveno, segundo párrafo.

digo: si las notas de un trino rápido se confunden en una sala grande, entonces, con total seguridad, también se confundirán las notas de los pasajes rápidos de una pieza; para prevenir esto, no se deberían tocar piezas rápidas en espacios grandes, y si uno no lo hace, tampoco tocará trinos rápidos cuyas notas se puedan confundir. Por otro lado, en salas pequeñas en las que no hay reverberación se pueden tocar piezas rápidas y, consecuentemente, es posible también ejecutar trinos rápidos. De este modo, se tocaría siempre cada trino en su lugar apropiado y adaptado a cada pieza, con lo que no habría lugar a esta excepción a la regla. Hoy en día la gente toca aquello que puede y donde le parece sin preocuparse apenas por esta regla.

12

Aquí se debería establecer ya una velocidad definitiva para los trinos de cualquier tipo de movimiento; aunque debo confesar abiertamente que es una materia harto difícil. Dado que ya tantos grandes hombres han intentado hacerlo y prácticamente han fracasado, admito que no debería osar decir algo definitivo sobre ello aunque, con un poco de suerte, espero me sea consentido este intento. También Quantz experimentó con esta cuestión y determinó los batidos en base al pulso cardíaco¹⁵³. A mí esto me parece muy artificial y nunca he conseguido que me funcione, porque cuando estoy totalmente inmerso en la pieza [que estoy tocando] y aparece el trino, me olvido del pulso; y si estoy pensando en el pulso, me olvido del trino y pierdo el sentimiento de la pieza. Sin embargo, quien pueda adaptarse, que lo haga. ---- La propuesta que quisiera plantear es más fácil, certera y segura. Naturalmente, es cuestionable que todos los músicos compartan mi opinión pero, al menos, espero que este sea un camino para acercarse más al [meollo de] la cuestión.

13

Es indiscutible que es un gran arte dar a un trino una velocidad adecuada a la medida y adaptado al tempo de cada pieza, y mantener una velocidad constante en todos los trinos que aparecen en un mismo movimiento; especialmente en los instrumentos de viento, donde tantos dedos deben realizar buenos trinos: en una flauta común ya se han de utilizar siete dedos, por no mencionar las flautas con muchas llaves. ¿No sería posible fijar la velocidad correcta de un trino, conforme a la naturaleza de cada pieza, *en la tercera división del pulso del compás dado?*, por ejemplo, si la parte del compás

¹⁵³ En la época en la que escribe Tromlitz y, por supuesto, Quantz, aún no había aún una manera objetiva de dividir el tiempo. E. Loulié (1696) hizo un primer intento de aplicar el péndulo de un metrónomo, pero su invento no es más que un péndulo ajustable con calibraciones sin un escape que lo mantenga en movimiento. Hasta 1816 no se empezó a construir la idea que patentó J.N. Maelzel y que, desde entonces, lleva su nombre.

fuese una negra, las notas del trino serían fusas; pero si fuese una corchea, serían semifusas. En el caso de tempos muy rápidos donde no se pudiese alcanzar la tercera división, se tendría que hacer con la segunda; o si fuese demasiado lento, uno podría tomar doce notas en vez de las dieciséis que conformarían una blanca, y considerar las seis notas buenas dentro de esas doce cuando el dedo se sitúe sobre el instrumento – considerándolas como dos tresillos – mientras que las otras se producirán automáticamente al levantar el dedo; ya que situándolo abajo seis veces, surgirán otras seis al mismo tiempo al levantarlo. En una negra uno debería solamente tomar la mitad. Cualquier tipo de signo arbitrariamente añadido al efecto por el compositor podría guiar al intérprete en la dirección correcta. En los tempos más lentos, donde la tercera división haría al trino demasiado lento, se podría actuar de la misma manera pero en el sentido opuesto, tomando doce notas en lugar de ocho. Con esta distribución cada trino debería siempre adaptarse al tempo de cada pieza, desde las más lentas a las más rápidas, en todos los grados [de las escalas]; y siempre encajaría correctamente dentro del compás, con lo que se podría eliminar la confusión del trino en la orquesta (donde a menudo muchos [músicos] tienen que realizar un trino a la vez) resultando en su lugar un conjunto correcto. Cuando de vez en cuando alguien realiza un trino bello, enseguida es apreciado sin saber muy bien cuál es la razón; ciertamente, esta no es otra que el trino está ejecutado a la velocidad correcta que el movimiento requiere y que el dedo realiza las notas que lo conforman de manera uniforme. Dado que tanto depende de él, espero que se me perdone el haberme atrevido a aventurar esta teoría, que tiene como [único] fin el alcanzar la uniformidad de los trinos para cada tempo. Admito que es algo difícil, pero no imposible.

14

De esta manera ya se tiene algo seguro a lo que poder atenerse. Si no se está de acuerdo conmigo, todavía habrá ocasión de reflexionar sobre ello más adelante; esto es lo que llamo simplemente una tentativa. A mí siempre me ha ido bien con ella y continuamente me han asegurado que mis trinos eran buenos y que se adecuaban a la pieza en cuestión. Doy lo que tengo. Dado que es uno de los ornamentos primordiales, más bellos e indispensables, bien merece que se le trate con mucho más detalle de lo que se ha hecho hasta ahora y esto, junto con la infinidad de trinos inaceptables y quejas que sigo oyendo, es lo que me motivó al presente ensayo. De cualquier manera, el tema tiene mucha más importancia que los ingenios mecánicos¹⁵⁴ inventados al caso y otros métodos ya presentados. Si me equivoco, instrúyase. No deseo aleccionar a aquellos que ya saben todo sobre esto, sino simplemente a aquellos que no lo saben, y que tienen en su haber *un único* trino que debe ajustarse a

¹⁵⁴ No está clara la referencia que hace Tromlitz a “erfundene Maschinen”.

todo tipo de tempos. Adjunto aquí un ejemplo aislado de una melodía que lleva a una cadencia para que mi pensamiento se vuelva más claro y comprensible; ver 18):



Si se toca este pequeño ejemplo a un tempo lento, se podrá constatar que también el trino, en base a esta disposición, es más lento y apropiado al tempo predeterminado. Todo el mundo comprenderá que es necesario estudiar con diligencia esta forma de hacer los trinos, porque nadie se ha habituado nunca a amoldar el trino al pulso con un determinado número de batidos y, de este modo, llegar a la velocidad correcta ajustada al tempo de la pieza. [Como] creo que se me comprende, sigo adelante.

15

Después de la resolución de un trino, sobre todo cuando hay cesuras y si el tiempo lo permite, se añade una apoyatura a la siguiente nota; ver 19):



Pero nunca antes de la nota final; ver 20):



Hoy en día la gente trina tanto que lo hacen en pasajes que ascienden o descienden por grados (por medio de tonos o de semitonos) y en pasajes por saltos, en notas buenas y en notas malas, por lo que [parece que] los trinos no han de tener fin.

16

Ahora presentaré una tabla donde se pueda consultar el modo de realizar todos los trinos en la flauta. Muchos de ellos están desafinados por la propia naturaleza de este instrumento; otros se han hecho siempre de manera

errónea aunque se podrían haber modificado. Quiero, pues, pasar por todos ellos de acuerdo a esta tabla [de trinos] y conforme a la tabla de digitaciones dada con anterioridad junto con las mejoras de los desafinados (cuando sea posible), así como de los trinos artificiales¹⁵⁵. La siguiente tabla está estructurada en base a las letras mayúsculas que forman los nombres de las notas¹⁵⁶, tal como se suceden unas a otras, y se encontrarán todas las notas formadas por accidentales bajo las letras de las cuales se originan; ver 21):

¹⁵⁵ Se refiere a los que se hacen con posiciones “de trino” más que a la mera alternancia de dos notas reales.

¹⁵⁶ Como ya se indicó anteriormente, en alemán las notas musicales se nombran con letras mayúsculas.

21)

Re 1) 2) 3) 4) Mi 1) 2)

3) 4) 5) Fa 1) 2)

3) 4) 5) 6) Sol 1)

2) 3) 4) 5) La 1)

2) 3) 4) 5) Si 1)

2) 3) 4) 5) 6)

Do" 1) 2) 3) 4) 5)



The image displays five staves of musical notation, each illustrating trills for different notes. The notes are labeled as follows:

- Staff 1:** Si^{'''} (B⁴). It shows two trills: one with fingerings 4) and 5), and another with fingerings 1) and 2). The trill symbol 'tr' is present.
- Staff 2:** Do^{'''} (C⁵). It shows two trills: one with fingerings 3) and 4), and another with fingerings 1) and 2). The trill symbol 'tr' is present.
- Staff 3:** Re^{'''} (D⁵). It shows two trills: one with fingerings 3) and 4), and another with fingerings 1) and 2). The trill symbol 'tr' is present.
- Staff 4:** Mi^{'''} (E⁵). It shows two trills: one with fingerings 3) and 4), and another with fingerings 1) and 2). The trill symbol 'tr' is present.
- Staff 5:** (Unlabeled). It shows two trills: one with fingerings 3) and 4), and another with fingerings 1) and 2). The trill symbol 'tr' is present.

Each staff includes fingerings (1-5) and trill symbols ('tr'). Some staves also include specific fingering sequences for the trill, such as 1 3 4 6, 5 1 2 3 5 6, 1 4 6 1 3 2 3 2 1 2 3 2 1, and 1 2 3 4 5 6.

17

El trino en el N^o1) sobre el Re' grave, se hace con el sexto dedo, es bueno, pero no tiene resolución. El del N^o2 tiene el Mib' como apoyatura, con lo que no se puede realizar con el sexto dedo, porque si se levantara, no sonaría Mib' sino Mi' y entonces sería [un trino] de tono en lugar de semitono. Dado que este trino resulta desafinado con el sexto dedo, resulta mejor hacerlo con el séptimo y trinar, pues, con la llave. Especialmente en la segunda octava – donde aparece más a menudo – produce mucho mejor efecto que en la primera, donde surge ocasionalmente. Puesto que de este modo se puede evitar dicho error, sería una insensatez no hacerlo y, así, conseguir el intervalo correcto para este trino. En la segunda octava, [sobre] Re'', suena aún más bello, como ya he comentado, porque se puede hacer con resolución. No se debería pensar que no es posible ejecutar un buen trino con el dedo meñique sobre la llave; puedo asegurar con total rotundidad que lo es y que se puede hacer un buen trino con él. Únicamente se debe verificar que el muelle bajo la llave no esté demasiado

fuerte, para que permita al meñique abrirla con comodidad. Cuando el muelle permita cerrar la llave correctamente, entonces estará lo suficientemente fuerte como para que el meñique pueda ejecutar un buen trino sin esfuerzo.

18

El trino en el N°3 sobre Re \sharp , que tiene como apoyatura al Mi', es bueno si se hace con el sexto dedo; aunque el Mi' queda un poco alto por el hecho de que la llave tenga que estar abierta durante el trino, el oído podrá soportarlo aceptablemente. El del N°4 está desafinado, en primer lugar porque la apoyatura Mi \sharp , digitada como Fa', ya es una coma demasiado alta, y aún se vuelve más alta por el hecho de tener que mantener la llave abierta de Re \sharp . Además el Re \sharp es una coma más bajo que el Mib' y, consecuentemente, se encuentra todavía más lejos del Fa ['], que se toma como Mi \sharp ['], por lo que casi es un trino de tercera y, por tanto, produce un efecto lamentable. Dado que no es susceptible de ser mejorado sino que se debe mantener tal cual, lo mejor es evitarlo tanto como sea posible. En una flauta con una llave de Fa largo para el dedo meñique de la mano izquierda se puede hacer muy bien. En esta octava apenas aparece, por no decir nunca; en la segunda es algo más habitual.

19

El trino sobre Mi' en el N°1, que tiene a Fa' como su apoyatura, está desafinado porque cuando se levanta el dedo que trina (el quinto), el Fa' se trueca en Fa \sharp ; incluso aunque el dedo se levante sólo un poco, sigue ocurriendo, y en lugar de un semitono, se forma [un trino] de tono. Pero si se posee una llave de Fa para el sexto dedo¹⁵⁷ este trino se puede realizar correctamente y con gran belleza. En el N°2 el trino sobre Mi' tiene el Fa \sharp como apoyatura; este trino hecho de la manera habitual, con el cuarto dedo, es un trino desafinado de tercera, y no vale para nada; su efecto resulta particularmente pésimo en el registro grave. Con el quinto dedo es bueno. Este trino con el cuarto dedo es un viejo error que se ha perpetuado sin que siquiera se haya pensado algo para sustituirlo. El trino en el N°3 sobre Mi \sharp con la apoyatura de Fa \sharp se hace con el cuarto dedo, pero también es defectuoso, aunque, no obstante, se puede hacer uso de él si se trata de bajar el Mi \sharp tanto como sea posible. Con la ayuda de una llave de Fa largo para el dedo meñique de la mano izquierda, este trino se puede hacer muy bien. Sobre el Mib' con la apoyatura Fa' del N°4 viene un trino que tampoco es demasiado fiable; se hace con el quinto dedo. Como la mayoría de las veces el Mib' es demasiado bajo y el Fa' demasiado alto y la llave de Mib siempre permanece abierta en los trinos (lo cual hace que el Fa' aún quede más alto), este trino sonará siempre mal;

¹⁵⁷ Fa corto.

pero no existe otra posibilidad de hacerlo y uno ha de arreglárselas como bien pueda. Con la llave de Fa largo es muy bello. El del N°5 es bueno.

20

El trino sobre Fa' con la apoyatura Sol' en el N°1 es correcto pero mate; en una flauta con una llave de Fa sale bello y correcto. El Fa' del N°2 con la apoyatura Solb' está desafinado ya que, al levantar el cuarto dedo se forma un tono entero, cuando debería ser sólo medio. En este caso quizá podría ayudar algo el levantar el dedo trinando sólo un poco, aunque tampoco mucho. Con la ayuda de una llave de Fa largo es bueno. El Fab' con la apoyatura Solb' del N°3 con el quinto dedo, todavía es tolerable, aunque el Solb' se trueca en Fa# [']. El N°4 sobre Fa# ['] con la apoyatura Sol' es bueno; pero el Fa# ['] en el N°5 con la apoyatura Sol#' no es soportable con el tercer dedo; con el cuarto lo es algo más, pero el Sol' que se forma cuando el dedo que trina se levanta resalta demasiado y estropea el trino. Como no hay otra manera, lo mejor es evitarlo por completo. Si se tomara el Solb' en lugar del Fa#', el trino sería bastante más aceptable, pero demasiado alto y mate al tener que bajar la nota Solb'. En una flauta con las llaves de Fa y Sol# se realiza muy bien. En el N°6 el trino sobre Fax' tiene como apoyatura Sol#' y Mi#' como resolución, y se trina con el tercer dedo, pero está desafinado, porque cuando se levanta el tercer dedo, el Sol# se transforma en La'. En una flauta con las llaves de Sol# y Fa se puede hacer afinado.

21

El trino sobre Sol' con la apoyatura La' en el N°1 se hace muy bien con el tercer dedo. El N°2, tras la apoyatura Lab' está desafinado, porque cuando se levanta el dedo el Lab' se transforma en La'; no tiene remedio. Con una flauta de llaves sale bien. En el N°3, Solb' con apoyatura Lab', también está desafinado, porque el Lab' se [vuelve a] transformar en La; tampoco tiene mucho arreglo salvo con una flauta de llaves donde es posible [tocarlo] muy bien. Sobre el Sol#' del N°4 con la apoyatura La', trinando con el segundo dedo, resulta un trino deplorable de tercera y, consecuentemente, desafinado. Si se trinara con 4 y 5, dejando el 6 sobre el agujero, quedaría más afinado, pero mate y confuso. Pero no tiene solución, y uno debe aceptarlo si no quiere habituarse a tocar con una flauta de varias llaves, en la que sale afinado. El del N°5 sobre Sol#' con la apoyatura La#' que se hace con el segundo dedo es más aceptable.

22

El trino sobre La' con la apoyatura Si' en el N°1 es muy bueno con el segundo dedo. En el N°2 sobre La#' con la apoyatura Si', está desafinado,

porque es un trino de tercera que tampoco puede ser mejorado. En una flauta con las llaves de Sol# y Sib se puede hacer muy bien. El del N°3 sobre La#’ con la apoyatura Si#’ no es mucho mejor, aunque es algo más tolerable. En una flauta con las llaves de Sol#, Sib y Do’’ es bello y correcto, pero difícil de ejecutar. El N°4 sobre La’ con la apoyatura Sib’ es, de nuevo, un trino desafinado con el segundo dedo ya que se forma un tono entero con el trino cuando debería ser sólo un semitono. También se debe mantener así ya que, aunque se levante sólo un poco el dedo trinando la mejora es muy pequeña, si es que hay alguna. Aunque en una flauta con la llave de Sib resulta un poco artificial, se puede hacer muy bien y afinado. El que está en el N°5 sobre Lab’ con la apoyatura Sib’ y realizado con el segundo dedo, es más soportable. Aquí también ayuda ligeramente el levantar el dedo [sólo] un poco; sin embargo, en una flauta con las llaves de Sol# y Sib se puede hacer muy bien, aunque también artificialmente.

23

El trino sobre Si’ con la apoyatura Do’’ del N°1 está desafinado porque al trinar sobre Do’ con el primer dedo, se forma Do#’, un tono entero [por encima del Si] ¡Qué bello sale con una llave de Do! Pero hay que ser capaz de trinar con el pulgar¹⁵⁸. En el N°2, [el trino] sobre Si’ con apoyatura Do#’’ se hace muy bien con el primer dedo. El de Si#’, en el N°3, con la apoyatura Do#’’ se hace con el segundo y tercer dedos simultáneamente y la resolución La#’ - Si#’ es tolerable. En una flauta con una llave de Do’’ se puede ejecutar extraordinariamente bien. El trino sobre Si#’, en el N°4, con la apoyatura Dox’’ y la terminación La#’[’]-Si#’[’] es tratado por muchos como si en lugar de Dox’’ fuese Re’’; Si#’, Do’’; y La#’[’], Sib[’] tomando las notas Re’’, Do’’, Sib’ en lugar de Dox’’, Si#’, La#’ y haciendo entonces el trino sobre Do’’ con el cuarto dedo dejando todos los agujeros tapados excepto el 1 y con la resolución Sib’ - Do’’. Pero como La#’ y Si#’ son más graves que Sib’ y Do’ y, por tanto, se deben digitar de manera diferente, no pueden ser intercambiables. Además Re’’ es demasiado alto para [utilizarlo en lugar de] Do#’’ y no se puede bajar excepto girando la flauta hacia dentro, con lo cual, se debe dejar tal como está. Pero para hacer este trino y su nota principal más correctamente, se puede digitar Si#’ y trinar con 5 y 6, haciendo la terminación con La#’ y Si#’ porque así se ajustan mejor a la escala en la que aparecen La#’, Si#’ y Do#’’ en sucesión; no obstante, de esta forma el Do#’’ sigue quedando muy alto aunque, como ya se ha dicho, se puede bajar girando un poco la flauta hacia dentro. El trino sobre Sib’ con la apoyatura Do’’ del N°5 se hace con el primer dedo, pero es un trino de tercera y, por tanto,

¹⁵⁸ Las flautas de llaves de Tromlitz, tenían dos llaves manejadas por el pulgar izquierdo (véase *Über die flöten*, Capítulo Tercero, párrafos décimo y undécimo) aunque lo habitual en las flautas de la época es una llave de Do’’ manejada por el índice de la mano derecha.

desafinado, porque en el transcurso del trino, el Do'' se trueca en Do#''. En una flauta con la llave de Sib se puede hacer muy bien. En el N°6 está el trino sobre Sib' con la apoyatura Dob'' que se hace con el primer dedo; también es un trino desafinado ya que se supone que sólo debería haber un semitono entre Sib' y Dob'', pero el Dob'' se trueca en Do#'', con lo que se produce una segunda aumentada y suena como un trino de tercera. Con la ayuda de una llave de Do es muy bueno.

24

El trino sobre Do'' con la apoyatura Re'' en el N°1 sería bueno si el Do'' no resultase tan débil y mate en relación al Re''; una vez tomada la digitación de la apoyatura Re'', se trina con el cuarto dedo mientras se mantiene la posición de Re'', haciendo la terminación con Si' y Do''. Es susceptible de ser mejorado cuando se mantiene la posición de Re'' y se trina con el tercer dedo, pero, [con esta opción,] se debe girar la flauta ligeramente hacia dentro con el objeto de cubrir algo más el agujero de la embocadura para que el Do'' baje un poco; sin esta ayuda quedaría demasiado alto y el trino desafinado. Considero que este último modo es el mejor; aunque también se podría ejecutar el trino con una flauta de llaves con la ayuda de la llave de Do, me sigue agradando más la forma anterior aún siendo consciente de que en dicho caso no se debe uno olvidar de bajar el Do''. En el N°2 con la apoyatura Reb'' se trata del mismo modo que en el anterior, aunque está desafinado porque el Reb'' se convierte en Re''. Si se procede con precaución se podrá ejecutar correctamente digitando Reb'' con el cuarto dedo y trinando con el 2 y el 3, haciendo la terminación con Sib' y Do''; pero se debe obrar con cautela o resultará un trino horrible¹⁵⁹. Lo que intento decir se entenderá cuando se realice el trino. En una flauta con una llave de Do'' sale muy bello. El N°3 da un trino muy incorrecto sobre Dob'' si se digita con el primer dedo como Si', puesto que Si' es demasiado bajo para [sustituir a] Dob''. Sin embargo, si Dob'' se toma con 2, 3, 4 y 5 y se trina con 2 y 3, haciendo la terminación con Sib' y Do[b]'' resulta más afinado aunque mate, pero es más soportable que el trino sobre Si'. Con la ayuda de una llave de Do'' y otra de Sib' es muy bello. En el N°4, el trino sobre Do#'' con la apoyatura Re'' es bueno si el Do#'' está correctamente afinado. Se toma la posición de Re'' como apoyatura y se trina con 2 y 3 haciendo la terminación con Si' y Do#''. El del N°5 ya no es tan bueno porque la segunda Do#''- Re#'' normalmente es demasiado grande y el Re#'' no se escucha fácilmente durante el trino. Quantz aboga por cubrir ligeramente el primer agujero para el Re#''; es cierto que esto permite que el Re#'' responda mejor, pero también lo es que el intervalo queda aún más grande porque el Do#'' se baja y, en consecuencia, el trino no se ve mejorado. Pero no hay otro remedio y uno se debe dar por satisfecho con esto.

¹⁵⁹ "maultriller".

Trinos de este tipo se deberían tratar de evitar en la medida de lo posible. El trino del N°6 hecho con la llave curvada o de Re# es bueno; simplemente se debería tratar de bajar un poco el Do#'' cerrando un poco la flauta.

25

El trino sobre Re'' con la apoyatura Mi'' del N°1 hecho con el sexto dedo, es bueno. El del N°2 con la apoyatura Mib'' hecho con el séptimo dedo sobre la llave es también bueno y correcto. El del N°3 sobre Reb'' con la apoyatura Mib'' es un trino malo porque el Reb'' queda muy bajo en relación al Mib''; se podría tratar como el trino sobre Do#'' con Re#'' como apoyatura, pero sobre el Reb'' debe ser más alto. Dado que se debe aceptar este trino tal como está puesto que no hay otra alternativa, trátase de evitar tanto como se pueda. El trino sobre Re#'' con la apoyatura Mi'' del N°4 hecho con el sexto dedo, es bueno; después de la apoyatura Mi'' se digita Re#'' y mientras se hace, se trina con el sexto dedo manteniendo la llave de Re# abierta; Do#''- Re#'' es la resolución. El trino del N°5 sobre Re#'' con la apoyatura Mi#'' se hace también con el quinto dedo como en la octava grave; pero se repite el mismo fallo [que en esta], es decir, que el Mi#'' queda demasiado alto respecto al Re#'', y aún se sube más al mantener abierta la llave de Re# por lo que suena muy similar a un trino de tercera. Con una llave de Fa largo es bueno.

26

Dado que para el trino sobre Mi'', y para todos los que se originan de este formados por medio de alteraciones accidentales, el procedimiento es prácticamente el mismo que con los de la octava grave, podría remitir a estos al aficionado si no temiese que tanto pasar páginas hacia delante y hacia atrás le confundiese y, en última instancia, le irritase. Continuaré, por tanto, con un orden, incluso a expensas de que algo de lo que diga ya fuese referido en la octava grave. Así es que el trino del N°1 sobre Mi'' con apoyatura Fa'' hecho con el quinto dedo, es un trino desafinado porque cuando se levanta el dedo trinante, el Fa'' se convierte en Fa#'', convirtiéndose así en uno de tono entero aunque debería ser sólo de semitono. Con una llave de Fa puede ser hecho muy bien. En el N°2 con la apoyatura Fa#'', el trino es bueno [hecho] con el quinto dedo, pero con el cuarto dedo no vale para nada y es un error. Sobre el Mi#'' en el N°3 con la apoyatura Fa#'' se hace con el cuarto dedo, tratando de hacer el Mi#'' tan bajo como sea posible, aunque incluso así está desafinado; sin embargo, no hay otra [opción], por lo que uno se las debe arreglar como mejor pueda. Con la ayuda de una llave de Fa largo, sale muy bien y correcto. Sobre Mib'' con la apoyatura Fa'' del N°4 el trino se hace con el quinto dedo; pero también está desafinado porque el Fa'' queda demasiado alto respecto al Mib'' debido a que la llave de Mib debe permanecer abierta. Con la ayuda de una

llave de Fa largo, el resultado es mejor aunque es más difícil [de realizar]. En el N°5 sobre Mib'' con el Fab'' como apoyatura se puede hacer muy bien con el sexto dedo.

27

El de Fa'' con la apoyatura Sol'' del N°1 es bueno si se trina con el cuarto dedo. En el N°2 el trino sobre Fa'' con la apoyatura Solb'' está desafinado porque el Solb'' se trueca en Sol''. Con la ayuda de una llave de Fa largo es bueno. Sobre el Fab'' del N°3 con la apoyatura Solb'' es bueno si se hace con el quinto dedo. En el N°4 sobre el Fa#'' con la apoyatura Sol'' sale bien hecho con el cuarto dedo. En el N°5 sobre el Fa#'' con la apoyatura Sol#'' el trino con el tercer dedo es espantoso; con el cuarto dedo, el Sol se escucha demasiado y, si en lugar del Fa#'' se toma Solb'', dado que esta nota es demasiado alta para ser un Fa#'', se debe cerrar mucho la flauta para tratar de mantenerlo lo suficientemente bajo; aunque el sonido se vuelve tan estrecho que apenas se escucha y, aún así, no es lo suficientemente grave y es muy débil en contraposición con las demás notas. Lo mejor que se puede hacer es evitarlo. En una flauta con llaves de Sol# y Fa se puede ejecutar realmente bien. El del N°6 sobre Fax'' con la apoyatura Sol#'', es también un trino deficiente [aunque si se hace] con una llave de Sol# resultará bello.

28

El trino sobre Sol'' con la apoyatura La'' en el N°1 hecho con el tercer dedo es bueno. El del N°2 con la apoyatura Lab'' está desafinado, porque al trinar el Lab'' se convierte en La''; no hay modo alguno de mejorarlo, ni siquiera levantando el dedo que trina sólo un poco. En una flauta con llave de Sol# es bueno. En el N°3 sobre Solb'' con la apoyatura Lab'' hecho con el tercer dedo es también un trino desafinado, aunque es más soportable en esta octava que en la grave porque la transformación del Lab'' en La no es tan obvia. Si se hace con la llave de Sol#, está mejor. El trino sobre Sol#'' con la apoyatura La'' del N°4 con el segundo dedo es un trino de tercera desafinado y no vale para nada; la terminación Fa#'', que habitualmente está demasiado baja, resalta aún más este hecho. Realizado con 4 y 6 es algo más tolerable, excepto cuando el Sol#'' está afinado demasiado alto (como suele ocurrir), aunque no es realmente claro. En este caso no hay otra solución posible que la llave de Sol#, aunque aquellos que no estén acostumbrados [a las flautas de llaves], deben darse por satisfechos [con este], como en todos los casos similares. Pero entonces, ¿quién resistirá ante el reproche de que en la flauta no es posible tocar afinado? En el N°5 el trino sobre Sol#'' con la apoyatura La#'', ejecutado con el segundo dedo, se sobrelleva mejor, aunque el La# queda un poco alto. En una flauta de llaves es mejor, pero artificial y difícil.

29

El trino en el N°1 sobre La'' con la apoyatura Si'' realizado con el segundo dedo, es bueno. Con la apoyatura Sib'', en el N°2, también con el segundo dedo, el trino está desafinado porque el semitono La''- Sib'' se convierte en un tono entero La''- Si''. No es mejorable ni siquiera levantando ligeramente el dedo que trina; además, este tipo de trinos forzados suenan temerosos. Por lo tanto, debe permanecer tal como está; aunque se puede hacer algo digitando el Sib'' con 124567, como, efectivamente, se debería hacer siempre, y trinando con 4 y 5 sobre el La'' mientras que todos los dedos que se utilizan para el Sib'' permanecen abajo; así el trino estará afinado, aunque algo duro. Con una llave de Sib se realiza bien y afinado, aunque resulta algo artificioso. Sobre el Lab'' con la apoyatura Sib'' del N°3 el trino tampoco es correcto con el segundo dedo porque el Sib'' resulta demasiado alto, y el mantener los dedos abajo [cerca de la flauta] ayuda aquí aún menos que en la octava grave. Sin embargo, si uno actúa como en el N°2, es decir, manteniendo la posición completa del Sib'' y trinando con el 5, ciertamente el Lab'' quedará un poco bajo, pero será fácilmente subsanable girando un poco la flauta hacia fuera, y se conseguirá un trino más nítido aunque algo duro. Un resultado mejor se obtendrá con una llave de Sib'' y [otra] de Lab ó Sol#. El trino en el N°4 sobre La#'' con la apoyatura Si'' está afinado con el tercer dedo, pero no es lo suficientemente vivo; con el primero, como se hace habitualmente, no vale para nada. Pero si se digita La#'' como Sib'' con 124567, tratando de hacerlo un poco más bajo, y se trina con el segundo dedo, dejándolo luego abajo para la terminación y levantando y bajando de nuevo el quinto, se conseguirá un trino bueno y correcto con una terminación [también] correcta Sol#''-La#''. Si hubiese unas llaves de Sib y Sol# en la flauta, este trino se podría hacer de forma aún más correcta. En el N°5 sobre La#'' con la apoyatura Si#'' con el primer dedo se produce nuevamente un trino desafinado porque el Si#'' queda demasiado alto; pero hay que darlo por bueno. Aunque hay otra opción: cuando uno digita el Si#'' con 13468, mientras trina con el quinto dedo, simultáneamente se sitúa el segundo dedo sobre el agujero de tal manera que únicamente quede al descubierto una mínima apertura; la resolución es Solx''- La#''[']. No obstante, al proceder de este modo se ha de tener cuidado de que el La#'' no quede demasiado alto. Se puede realizar más afinado en una flauta con las llaves de Do'' y Sib, pero resulta artificial; cuando hay tiempo [suficiente para realizarlo] es pasable.

30

El trino sobre Si'' con la apoyatura Do''' en el N°1 con el primer dedo, está desafinado porque el Do''' se convierte en Do#'''. Pero si la apoyatura Do''' se digita 13467 y se trina con el 5, está afinado. En el N°2 con la apoyatura Do#'''

y hecho con el primer dedo, resulta un trino afinado y correcto. El trino en el N°3 sobre Si#'' con la apoyatura Do#''' es bueno cuando se digita Si#'' con 234567 y se trina con el quinto dedo y la terminación se realiza mediante un cambio entre el primero y tercer dedos, es decir, cerrando el primero y abriendo el tercero y luego volviendo a cerrar el tercero y a abrir el primero rápidamente. En el N°4 sobre Sib'' con la apoyatura Do''' se puede ejecutar un buen trino con el primer dedo. Aunque hay que reseñar que yo siempre tengo en mente la posición 124567 para el Sib''. El del N°5 con la apoyatura Dob''' es un buen trino con el segundo dedo, con la terminación Lab'' y Sib''.

31

El trino sobre Do''' con la apoyatura Re''' en el N°1 está entre los artificiales; se toca la apoyatura Re''' y se hace el trino con 4 y 5 mientras que al mismo tiempo se cubre el agujero con el primer dedo tanto como sea necesario para que el Do''' esté afinado. Si no se hace esto, el Do''' resulta demasiado alto y el trino desafinado. O, una vez tocada la apoyatura Re'', se añaden el quinto y sexto dedo y se trina con el quinto dedo a la vez que se bajan con precaución para evitar que el Do quede demasiado alto. El [trino sobre] Do''' con la apoyatura Reb''' en el N°2 es mejor hacerlo con 5 y 6; aunque el Do''' queda un poco bajo tiene fácil solución girando un poco la flauta hacia fuera o retirando un poco el tercer dedo del agujero de modo que quede una pequeña abertura; después del trino se dejan los dedos abajo y se intercambia el tercero por el primero para obtener la resolución con Sib''. En este caso no se puede hacer uso del trino con 4 y 5 en modo alguno. En el N°3 sobre Dob''' con la apoyatura Reb''' es un buen trino realizado con el primer dedo; Sib'' y Dob''' forman la terminación al dejar el primer dedo abajo tras el trino y realizándola con el segundo, que da el Sib''. El trino en el N°4 sobre Do#''' con la apoyatura Re''' y hecho con el 4 y 6, es bueno. El [trino] sobre Do#''' con la apoyatura Re#''' en el N°5 es deficiente; se hace con 4 y 6, pero el Re#''' se transforma en Re''; Si#'' es la resolución. Si el Si#'' se toma con 234567, entonces la terminación se digita con el 5; pero si se toma 13468, el 1 se cambia por el 2 después del trino sobre Do#''' para hacerla.

32

El trino sobre Re''' con la apoyatura Mi''' en el N°1 se hace del siguiente modo: se toma la posición de la apoyatura Mi''' y, entonces, simultáneamente se suelta la llave [de Mib] y se trina con el tercer dedo; si de esta forma el Re''' todavía queda demasiado alto se puede acercar, sólo un poco, el cuarto dedo al agujero para bajarlo; Do'''- Re''' forman la resolución. Quantz nos enseña otra

[posibilidad]¹⁶⁰: se trata de cerrar la mitad del agujero con el primer dedo cuando se tiene la posición del Re''', se trina con el tercero y se hace la resolución con el 4 y 5; pero el Mi''' no se escucha en absoluto durante el trino¹⁶¹. El N°2 sobre Re''' con la apoyatura Mi''' se puede ejecutar bien y con corrección si se dejan todos los dedos abajo después del Mi''', se trina con el tercero y se realiza la terminación con la posición ordinaria del Do'''. Sobre el Re''' con la apoyatura Mib''' en el N°3, el trino se ejecuta correctamente con el séptimo dedo en la llave de Mib si el cuarto dedo cubre ligeramente el agujero en el Re'''. En una flauta con una llave de Sol# se ejecuta muy bien; Do''' y Re''' conforman la terminación. En el N°4 sobre Reb''' con la apoyatura Mib''' el trino con el cuarto dedo es incorrecto, porque el Mib''' se trueca en Re'''; pero este no tiene remedio, y es una buena cosa que muy raramente, quizá casi nunca, aparece. Se puede pasar sin él justificadamente.

33

El trino del N°1 sobre Mi''' con la apoyatura Fa''' es bueno cuando se digita el Mi''' con 124567 y se trina con 5 y 6; o más claramente cuando se toma el Fa''' con 1247, se mantiene esta posición y se trina entonces con 5 y 6; la resolución es con Re'''- Mi'''. El del N°2 sobre Mi''' con la apoyatura Fa#''' es deficiente si se hace con el segundo dedo, ya que el Fa#''' no se escucha. Pero si se quiere hacer un trino con este Mi''' con Fa#''', se toma el Fa#''' con 124, se bajan 567 y se comienza el trino en el acto con 56. Con esta posición, que da la primera nota del trino, se levantan de golpe 256 para la consecución de la segunda nota (mientras se mantienen abajo 147 todo el rato) y se bajan de nuevo rápidamente. En resumen, con estos tres dedos moviéndose juntos arriba y abajo, el trino sale correctamente; pero si el Fa#''' no se escuchase bien, entonces se toma la posición habitual de Mi''' después del Fa# y se trina con 2 y 6 conjuntamente; Re''' y Mi''' conforman la terminación. Sin embargo, en el caso de que Re#''' y Mi''' tuviesen que ser la resolución, se levanta y se baja rápidamente el tercer dedo mientras los demás se mantienen abajo.

34

Estos son todos los trinos posibles en la flauta; de aquí se ha podido advertir que pocos trinos buenos se pueden realizar con corrección en la flauta ordinaria, mientras que, por el contrario, con una flauta con las llaves de Mib, Re#, Fa [largo], Fa [corto], Sol#, Sib y Do todos ellos son posibles aunque, bien es verdad, que algunos demandan una ejecución algo farragosa ¡Cuántas ventajas conlleva una flauta de este tipo para todo el mundo! Y ahora también

¹⁶⁰ Quantz, *Versuch*, Capítulo Noveno, párrafo duodécimo.

¹⁶¹ Quizá esto es lo que ocurre con la flauta de Tromlitz (Powell, *The Virtuoso*).

se podrá entender que dichas llaves no están sólo para las pocas notas mates y sin brillo [que existen en este instrumento] sino que, además, poseen otra serie de ventajas en las que no se pensó en el momento de su invención. Algunos tampoco piensan en ellas todavía; creen que sólo desencadenan problemas y dificultades y que es imposible llegar a hacer algo con ellas. Admito que es difícil y que comporta un gran esfuerzo y trabajo superar estas dificultades; sin embargo, es posible. Y entonces, ¿no es posible, quizá, que los buenos resultados produzcan una impresión tan profunda en tu deseo por ser reconocido, con la que pueda ser superado, e incluso desdeñado, el poco esfuerzo y trabajo que ha costado llevarlo a cabo? ¿Y no es convincente que de esta manera uno llegue a ser un flautista de inestimable valor? Así pues, ¡mantened viva la llama, señores, y salvad el honor del instrumento, salvadlo ahora que sabéis lo que le falta y cómo puede ser corregido! No hagáis caso de quienes desprecian o rechazan las flautas de varias llaves, probablemente por motivos que sólo les son conocidos a ellos y dicen: las flautas con varias llaves son sólo aptas para los intérpretes mediocres y para los aficionados con el fin de alardear; todo se puede hacer en una flauta de una llave. En este juicio radica también todo el valor de tales caballeros cuya única virtud y ocupación es criticar a los demás, aunque ellos no puedan hacerlo mejor, como debieran. ---- Todo lo que he dicho aquí se fundamenta en una larga experiencia; examínese sin prejuicios y se descubrirá que lo que digo es verdad.



CAPÍTULO DUODÉCIMO

Sobre las fermatas y las cadencias

1

Las *fermatas* y las *cadencias* parecen ser antes ornamentos libres que esenciales, por lo que [deberían] pertenecer al capítulo sobre aquellos¹⁶²; pero, dado que en cierto modo son esenciales y son necesarias incluso en un movimiento tocado sin ornamentos libres, he decidido tratarlas aquí. Las *primeras* aparecen durante el transcurso de una pieza, y las *últimas*, al final. El signo para la *fermata* se encuentra en el capítulo sobre los signos musicales; cuando este se encuentra ubicado sobre un silencio en todas las voces de una pieza se denomina pausa general y todas las partes permanecerán en silencio hasta que el director lo estime oportuno. Si se encuentra sobre un silencio en una voz concertante o solista, el ejecutante tiene la libertad de permanecer en silencio durante el tiempo que considere apropiado; pero si está precedido por una melodía que tiene una cesura con un trino, en lugar de permanecer en silencio durante toda la duración del silencio puede alargar el trino a voluntad y realizar una pequeña ornamentación; a esto también se le llama: *ad libitum*; véase el lugar con la fermata en el ejemplo con las ornamentaciones libres.

2

De vez en cuando aparece una pausa similar al comienzo de un movimiento, aunque es raro; véase un ejemplo de un *Allegro assai* en a):



¹⁶² Capítulo Decimocuarto.



Este es el último movimiento de un concierto, y esta pausa forma un salto de octava; ver b):



Mientras que los *ad libitum* similares en arias, donde solían aparecer a menudo aunque ya han caído bastante en desuso, sólo formaban un salto de quinta; ver c):



El trino anterior al final de este ornamento se hace largo.

3

Cuando el signo de fermata se encuentra sobre una nota larga tras la que hay una pausa y luego surge una nueva idea (bien sea en el mismo tempo o en otro) entonces, sobre dicha nota larga – que la mayoría de las veces es la quinta de la tonalidad en la que se está tocando – se ejecuta un trino con una resolución corta que crece y vuelve a disminuir durante el tiempo que el solista considere apropiado [y] que se interrumpe brevemente con un momento de silencio tras el cual [la música] continúa. Aquí el intérprete puede demostrar que está en disposición de ejecutar un trino bello y equilibrado adecuado al tempo de la pieza; ver algunos ejemplos en d), e) y f):

d) Adagio.

e) Presto.

f) All.

Si no hubiese ninguna pausa tras una nota semejante con una fermata, se debería hacer un pequeño silencio tras el trino y su resolución antes de continuar.

4

Este signo aparece igualmente en el *Rondó*; en algunas ocasiones indica simplemente un punto de descanso, pero en otras anuncia una [nueva] entrada del tema principal. Esta ornamentación, bien sobre la simple pausa, bien sobre la manera de realizar la introducción, se deja a elección del intérprete. Véase un ejemplo sobre el primer caso sacado de un concierto, popular hoy en día, en g). Esta ornamentación se puede hacer también como en h) e i):

g)

h)

i)

En k) se ilustra también un ejemplo de una fermata introductoria al tema principal:



En este ejemplo se puede apreciar que la introducción no está ceñida a ningún tipo de medida, sino que se trata de una fantasía totalmente libre. Aquí sólo he pretendido mostrar de manera aproximada cómo se puede volver al tema principal, [aunque] cada cual podrá hacerlo como quiera o pueda. Este tipo de entradas no han de ser largas puesto que si lo son, el oyente se vería demasiado alejado de la idea principal y, antes de que hubiese pensado en retomarla, la obra habría terminado. El sentimiento principal debería siempre prevalecer en la introducción, de modo que el oyente mantenga la atención en él; pero no siempre es así. Cuando la introducción es corta, cumple con sus expectativas si uno toca algunas notas antes de volver de nuevo al tono principal, y eso es todo. No obstante, la progresión de estas melodías debe fundamentarse en las reglas de la armonía a fin de que no surjan progresiones falsas.

5

Vayamos ahora a las cadencias. Dado que aquí hay más libertad para extenderse, también es mayor lo que hay que tener en consideración. Sin embargo, hoy en día se abusa de esta libertad; sobre todo en los instrumentos de cuerda y tecla que a menudo hacen las [cadencias] tan largas como la sección precedente hasta ese momento, y se alejan de tal manera de la idea principal, que cuando reaparece el *ritornello* uno debe recordar si todavía forma parte o no del movimiento. Se amontonan ideas sobre ideas, o dicho de manera más adecuada, se acumulan notas sobre notas, con lo que no se puede apreciar

ni por asomo el sentimiento del tema principal; sólo cuando la cadencia es realmente larga, entonces se dice: ¡*bravísimo!* Espero que se entienda que me refiero a las interminables fruslerías que preceden al trino final, ejecutadas libremente por el solista o concertista y, lo que es peor, que deben ser tocadas si no se quiere que la ejecución sea rechazada. Y, aunque a menudo [el referido solista] toque el concierto más bello de modo impecable, si no toca las susodichas fruslerías al final, o lo hace de manera parca – tanto si resulta adecuado como si no – su interpretación no valdrá absolutamente para nada. Dado que esto es conocido por todos, nadie dejará el escenario sin haber elaborado algo por el estilo ¡Qué cosas más horribles hay que oír allí! Porque pocos están preparados para ello; especialmente los que no tienen conocimiento de la música ni entienden las reglas de la armonía ¡Verdaderamente sería mucho mejor si la mayoría de las veces acabasen con un buen trino! Cuando se ha escuchado una monstruosidad de este calibre, todavía resta un deplorable trino de cabra al final al que sigue un ¡*bravo!*, ¡*bravísimo!* Con esto no quiero decir que una buena cadencia adecuada al movimiento no pueda producir un buen efecto; si forma parte del conjunto, tiene una longitud apropiada y está elaborada con gusto y entendimiento representará, efectivamente, algo bello.

6

Tanto los instrumentistas de viento como los cantantes no pueden hacer todo lo que desean; están condicionados por la duración de su respiración puesto que ninguna cadencia debería extenderse más de lo que lo hace aquella. Sin embargo, ciertos casos pueden constituir una excepción. Sobre esto se tratará más adelante. El intérprete de instrumentos de viento de lengüeta puede mantener la respiración durante más tiempo que el flautista porque este necesita más aire y también gasta más. No diré nada en relación a los orígenes de la cadencia, puesto que no serviría de nada; simplemente están ahí, aunque tampoco son tan antiguas. Las cadencias se pueden ejecutar a cualquier tempo tanto si la pieza es lenta como rápida. Se ubican antes del trino final cuando el compositor lo ha señalado con esta intención.

7

Una cadencia es un ornamento libre que se adecua a la pasión principal de la pieza o movimiento [y] que surge de improviso de la nota anterior al trino final sobre la que se ubica un calderón; o es un pasaje artificial, decorativo y sorprendente relacionado con el tema principal que va de la nota con el signo de calderón al trino final. Las cadencias son de dos tipos: a una voz o a dos voces. Aquí sólo se hablará de las cadencias a una voz. El movimiento y la melodía de una cadencia de este tipo y la disposición de sus notas es libre, pero el tratamiento de los intervalos que la

conforman, así como la ordenación de las notas y sus combinaciones, están sujetos a reglas. Dado que estas cadencias formadas por todo tipo de motivos e ideas son fantasías libres y, en la mayoría de los casos, no están sujetas a un compás, su movimiento y melodía no pueden ser determinados de manera efectiva como tampoco lo es el que puedan ser transcritos por otra persona. En ocasiones da la sensación de que tienen un ritmo establecido, pero esto no dura mucho antes de que se vuelva a perder. Por todas estas razones es difícil, si no imposible, ofrecer un modelo de las mismas ya que el alumno, por el hecho de no ser medidas, no hallará lo que el maestro tenía en mente. De todos modos, quiero presentar una pequeña tentativa para que se pueda apreciar su movimiento y su disposición; ver 1):

1)

Allegretto.

2)

8

He aquí dos pequeños modelos (1 y 2) del mismo movimiento; en realidad, hay cuatro tipos de figuras, y aunque la primera se repite cuatro veces, no es perjudicial ni produce disgusto o repulsa. Las figuras sueltas se prestan más a una repetición frecuente que los grupos compuestos. El tempo

concreto no está aquí bien definido; he indicado *Allegretto*, para que uno pueda atenerse a algo. Los cuatro primeros tresillos tras la nota con calderón se tocan al tempo del movimiento al que pertenece esta cadencia; en el Re''' se para de nuevo y se deja crecer al sonido hasta que uno lo estime oportuno; las siguientes semicorcheas, se hacen un poco más despacio; las seis negras que se suceden a continuación no se hacen como las negras del tempo del movimiento, pero tampoco como corcheas, sino que se tratará de hacerlas a una velocidad intermedia entre ambas figuras. Tanto en el resto de esta cadencia como en la segunda, uno se debe dejar aconsejar por su sentimiento. No es posible fijarlo todo con exactitud.

9

Como las cadencias tienen muchas similitudes entre sí, es fácil estimar cuando una es demasiado larga, presenta demasiadas ideas y, en general, cuando no se economiza con todo lo que la conforma, con lo que se pierde el objetivo final y, en lugar de despertar expectación y sorpresa, motivará indiferencia, si no aborrecimiento. Las cadencias, como ya he dicho, deben adecuarse al movimiento, de manera que no se debería utilizar una alegre en un movimiento triste ni una triste en un movimiento alegre; deben, pues, adaptarse a la pasión principal. Para conseguir esto de una manera más certera, se puede uno servir de las ideas del movimiento precedente¹⁶³ para formar la cadencia. Se trata de un auxilio antiguo y conocido pero que, en caso de apuro, cuando no se ha estudiado ninguna y no se nos ocurre nada, es bueno. No obstante, si se tiene provisión de ideas, no es necesaria esta ayuda.

10

Las cadencias deberían ser breves y, si fuese posible, también inesperadas; aunque se hayan estudiado, se deberían interpretar como si fuese la primera vez que se ejecutan. Es indispensable la diversidad y variedad de figuras así como que estas no suenen demasiado dentro de la medida, puesto que esto iría en contra del carácter habitual de una cadencia. La pasión principal debería gobernar el tempo [movimiento] y la manera en que las figuras se conectan y varían para que no se produzcan notas vacías e insustanciales. Por lo tanto, se debe intentar evitar la uniformidad y, para sorprender al oído, siempre hacer acopio de nuevas invenciones y procurar presentarlas convenientemente ¡Ciertamente, no es tarea fácil!

¹⁶³ Es obvio que aquí Tromlitz se refiere al movimiento que se está tocando y no al anterior a este.

11

También los intervallos deben ser tratados convenientemente según las reglas de la composición y, al modular, sólo deben ser tocadas notas afines.

Lo llamo *modular*, pero dado que no modula a las tonalidades cercanas, que es lo que normalmente significa, no es realmente más que: *aludir*. Si, por ejemplo, se va a la subdominante por medio de la séptima disminuida o de alguna de sus inversiones como: 6 y 5; 3, 4 y 6¹⁶⁴; o, por medio de la quinta disminuida, sólo se alude a ella pero no se [llega a] modular; ver m):



En este ejemplo, el Sib bajo la + es la séptima menor de Do; pero también puede ser, como ya se ha dicho, mediante la inversión de este acorde de séptima, el acorde de 5 y 6 sobre la tercera, del cual el Sib es la quinta, o también sólo el de quinta disminuida o, incluso, el de 6, 4 y 3 sobre Sol como segunda inversión, en cuyo caso el Sib es la tercera. A través de este Sib, la subdominante, Fa, sólo se toca [o alude] de paso.

12

Del mismo modo [se puede aludir] a la dominante por medio de la cuarta aumentada o cuando la cuarta funciona como tercera mayor [de Sol Mayor, es decir, la dominante de la dominante]; y si se desea regresar a la tónica desde esta modulación, se hace por medio de la séptima menor del acorde de dominante, que es la cuarta ordinaria de la tónica, y que resuelve en la tercera mayor de esta tonalidad; ver n):

¹⁶⁴ En la actualidad se escribirían los acordes como $\begin{smallmatrix} 6 & 6 \\ 6 & 4 \\ 5 & 3 \end{smallmatrix}$ y $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ respectivamente.



En este ejemplo se va, por medio de la cuarta aumentada en +, Si, hasta la dominante, Do, y, por medio de la cuarta, Sib en *, que es la séptima del acorde de dominante, hasta la tónica de nuevo. Esto es válido para la mayoría de las tonalidades mayores, aunque el acercamiento a la dominante y [posterior] retorno a la tónica se hace de manera idéntica en los tonos menores y mayores; si bien la tercera menor en los menores se transforma en mayor cuando uno desea ir a la subdominante; ver o):



Este ejemplo está en Re menor, cuya tercera menor, Fa, se ha de transformar en Fa# si uno quiere aludir a la subdominante como se puede ver en el lugar marcado con una +.

13

Ya he dicho que la cadencia para un instrumento de viento debe hacerse en una [sola] respiración; aunque se puede procurar también la oportunidad de respirar si las figuras o pasajes se ajustan de manera adecuada. Esto se puede hacer por medio de pequeños silencios, o de notas muy cortas que permitan ganar suficiente tiempo como para tomar una respiración. Aunque también se puede hacer uso de los medios que se observan de manera general en la toma de aire. Suele ocurrir que uno no tiene suficiente aire para una cadencia que

exceda la longitud habitual. Las causas de esto pueden ser diversas; en la mayoría de los casos el aire falta cuando uno se encuentra nervioso. Una cadencia de este tipo, puede asemejarse a algo así; ver p):



Este ejemplo, como los anteriores, es una mera indicación de cómo se podría realizar; está plagado de oportunidades en las que se podría respirar sin estropear la cadencia: se puede tomar un poco de aire en cada uno de los silencios pequeños; en las negras siguientes con rayas verticales encima se podría también tomar aire si fuese necesario y en el silencio anterior al trino final hay una nueva oportunidad para respirar. De este modo, al intérprete no le faltará nunca el aire y la cadencia tampoco sufrirá daños.

14

Hasta este momento se ha tratado sobre las cadencias a una voz y sin una medida [prefijada]. Pero creo que, de vez en cuando, funcionaría bastante bien – sin por ello tener que ir en contra de la naturaleza de la propia cadencia – organizarlas de acuerdo a una medida precisa si se hace de la manera idónea. De hecho, a menudo ocurre que las cadencias se ejecutan según una medida determinada sin caer nadie en la cuenta y sin haberlo hecho intencionadamente; especialmente cuando la cadencia está basada en motivos del movimiento que son a tempo. Si estos motivos apareciesen ajenos a la medida, siempre sonaría antinatural hacer una idea ya ordenada de manera desordenada e intentar que funcione, sobre todo si la cadencia comienza con ideas semejantes a tempo y así, desde el principio, el oído del oyente se ha guiado por un camino ya conocido. Lo que quiero decir es que uno debería siempre tocar a tempo en estos casos si no quiere crear confusión en el oyente y provocar con ello que no sienta nada en absoluto. Aunque también podría ocurrir que esté equivocado. Sin embargo, me arriesgaré a dar un par de ejemplos simplemente como experimento y dejándolos a juicio de los expertos. Si los encuentras de tu agrado, puedes tener una idea aproximada de cómo se podrían organizar; ver q) y r):

9)

10)

15

Como la primera de estas cadencias es un poco larga, podría resultar bastante difícil realizarla, hasta el final de las escalas, en una sola respiración, aunque sea a un tempo rápido; por lo tanto, es, sin lugar a dudas, necesario tomar una respiración al comienzo de las mismas; el mejor lugar sería bajo la + del quinto compás y [desde aquí] se podría llegar sin mayor problema al noveno compás tras la corchea Fa# (bajo el ♯); de nuevo [se tomaría] en el decimosegundo compás antes de la blanca Re'' (bajo el ♯) y desde ahí hasta el final. En la segunda [cadencia] el [mejor] lugar para respirar es antes de las dos últimas corcheas del séptimo compás.

16

Vayamos ahora a las cadencias *a dos voces*, también conocidas como *cadencias dobles*. Hay diferentes modos de realizarlas: bien en *pasajes* paralelos a distancia de *tercera* y *sexta*, bien por imitaciones libres o estrictas, bien *ambas combinadas*. Quienes no conocen las reglas de la composición se las pueden arreglar con progresiones paralelas de terceras y sextas, síncopas, trinos y pequeños trinos entremezclados; o, cuando una voz para, en la otra se hacen algunas notas por arriba o por debajo, sin imitación. Esta es la forma más habitual y fácil, pero también la más árida. Los que, por el contrario, [sí] saben de composición, hacen uso, además de las secuencias citadas, de imitaciones libres o estrictas, dado que para este último procedimiento es indispensable conocer el uso y tratamiento de la disonancia.

17

Dado que este tipo de cadencia es fácil de poner por escrito, se debería uno servir de este medio a fin de que las dos personas que la deben, o la quieren, ejecutar, puedan estudiarla juntos para que no resulte un borrón en lugar de un ornamento. En este tipo de cadencias resulta extraño presenciar su improvisación y esto sólo les es posible, sin lugar a dudas, a los ejecutantes o compositores muy expertos, no a los principiantes. Aparte de eso, ambos deben poseer la misma capacidad de ejecución y de composición, lo que raramente ocurre porque, la mayoría de las veces, los mejores ejecutantes no entienden demasiado de composición, con lo que siempre hay algún motivo de discordia. Luego daré algún ejemplo junto a su explicación.

18

En las imitaciones, una de las voces, ya sea la primera o la segunda, lidera; normalmente es la primera, y la otra le sigue. Con las notas ligadas [o

suspensiones], se ha de observar siempre que los intervalos sean variados para que no resulte demasiado monótona. Sobre todo es necesario que uno dirija constantemente la atención a la variedad de grupos y pasajes; no basta con tocar pasajes y escalas, sino que se deben aplicar también ideas de una manera agradable, placentera y adecuadas a la pieza y, siempre, de modo cambiante. Aunque estas cadencias no implican [necesariamente] una medida determinada, siempre se tocan en el tempo del movimiento, y las imitaciones deben ser idénticas en longitud y número. Sin embargo, en lo que respecta a la capacidad de invención, se trata de fantasías libres como las de una voz.

19

Tomemos en primer lugar un ejemplo de sextas paralelas; ver s):



En este ejemplo, ambas voces tienen las mismas figuras y, consecuentemente, el mismo tempo. Si estos pasajes se invierten y se hace tocar a la primera voz la segunda y a la segunda la primera, se producirían terceras paralelas en lugar de sextas. En t) aparece este ejemplo modificado: la voz superior realiza corcheas en lugar de negras:



Esta variación puede ser realizada también en la segunda voz – haciendo corcheas de las negras – y dejando ir siempre un paso por delante a la segunda corchea con lo que la sexta se transforma en quinta al ascender; ver u):



En el ejemplo t), la segunda corchea siempre va un paso por delante, con lo que la sexta se transforma en séptima. Esta séptima no está en suspensión y por tanto se [puede] repetir libremente sobre la nota siguiente donde se transforma en sexta de nuevo, etc. En la última corchea del primer compás, la sexta se trueca en quinta; lo mismo que ocurre en las dos corcheas descendentes que aparecen a continuación.

20

Dado que la séptima en las tres primeras negras cae siempre sobre la segunda corchea, como nota mala, en oposición a la sexta que lo hace sobre la primera corchea, como nota buena, y [este esquema] se repite, esta melodía o forma de proceder, es aceptable. Pero si las corcheas no se atacan individualmente sino que se ligan formando sínkopas, con lo que las sextas quedan suspendidas, entonces la progresión no es buena, porque la sexta queda ligada y la séptima siguiente se articula siempre libremente, por lo que suena dura. Ocurre lo mismo en el siguiente [ejemplo v)] donde la quinta siempre sigue a la sexta ligada, con lo que la sexta se oye menos que la quinta que le sigue y que es articulada de nuevo. Y como esto ocurre varias veces en la sucesión, siempre se está escuchando la quinta, mientras que la sexta, por el contrario, apenas es perceptible, por lo que, en consecuencia, suenan como quintas paralelas lo cual no produce un buen efecto. Es decir, el conectar la sexta con la séptima hacia arriba y la sexta con la quinta hacia abajo de la forma descrita, suena fatal; ver v):



21

Pero si a la voz inferior se le hace dar un paso hacia arriba antes, de manera que la sexta se convierta en quinta, entonces la quinta está sobre la nota buena y la sexta sobre la mala, de modo que la sexta siempre sucede a la quinta. Y al descender, la sexta en la voz superior queda suspendida contra la séptima en la inferior, con lo que la sexta sigue ahora a la séptima; así suena mejor porque la progresión es más correcta; ver w):



22

En las cadencias a dos voces, además de estas progresiones, se pueden usar también suspensiones que contengan disonancias tales como la séptima, la quinta disminuida, la cuarta justa y la aumentada, la segunda, etc. Estos intervallos disonantes pueden ser suspendidos y resueltos tanto en la primera como en la segunda voz. Generalmente es la segunda en la que se realiza la suspensión y la primera la que resuelve, aunque es bueno dejar que ambas voces queden suspendidas y resuelvan alternativamente de una manera elegante. Quisiera presentar aquí algún ejemplo en relación a los intervallos citados. La séptima puede quedar suspendida contra la octava, tanto en la primera como en la segunda [voz], y resuelta en la sexta o en la tercera. O, si la primera voz se suspende [con la séptima], la segunda puede aludir a la quinta disminuida y luego resolver adecuadamente en la tercera; ver x):





O puede quedar suspendida contra la sexta o la tercera en la segunda voz, y resolver de nuevo en la sexta o en la tercera; ver y):



23

Después de estos dos pequeños ejemplos dejo zanjada la cuestión. En ellos se puede apreciar con la suficiente claridad de qué manera se pueden disponer las suspensiones con la séptima y cómo deben ser preparadas y resueltas convenientemente. Quienes quieran hacer cadencias de este tipo, deben tener conocimientos de armonía. No quiero opinar más sobre el tema, sólo he querido mostrar cómo se puede proceder con dichas cadencias. Tampoco mostraré ningún ejemplo particular sobre el resto de intervalos disonantes. Solamente es necesario invertir los ejemplos ilustrados arriba y así se obtendrán los intervalos restantes: el unísono de la octava, la segunda de la séptima, la cuarta aumentada de la quinta disminuida y así sucesivamente. Para que esto resulte más claro y al mismo tiempo hacer que el tratamiento de estos intervalos sea más gráfico, he invertido ambos ejemplos indicando los intervalos sobre la segunda voz por medio de números; ver z) y a):

z)

a)

En este ejemplo z) se puede apreciar cómo la segunda está suspendida contra el unísono y resuelve en la tercera; y cómo está suspendida contra la séptima y resuelve en la sexta. En el segundo ejemplo, en a), se puede ver cómo la segunda está suspendida contra la tercera resolviendo en la tercera y cómo esto acontece alternativamente en ambas voces; lo mismo ocurre con el resto.

24

Los ejemplos ilustrados hasta ahora consistían únicamente en suspensiones sin imitación; ahora trataremos de hacer algún intento con ella. En el ejemplo b):



que está exclusivamente compuesto por suspensiones e imitaciones se encuentran alternativamente la segunda y la séptima; y la cuarta suspendida contra la quinta disminuida. Pero no se debe pensar que una cadencia de este tipo debe estar formada sólo por suspensiones e imitaciones; también se pueden entremezclar partes consonantes; de hecho, es mucho más bella cuando no se escuchan grupos o secuencias idénticas o, al menos, similares.

25

Por tanto, si se quiere realizar una cadencia a dos voces divertida, se han de tratar de alternar constantemente pasajes consonantes con suspensiones e imitaciones. Véase un ejemplo de esto en c):

(c)

The image displays a musical score for a flute and piano duet, consisting of four systems of music. Each system is written for two staves: a treble clef staff for the flute and a bass clef staff for the piano. The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a common time signature 'C'. The music includes various melodic lines, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some passages featuring slurs and ties. The score concludes with a fermata over a final note in the flute part.





Verdaderamente, este ejemplo es demasiado largo para ser una cadencia; pero no lo he incluido con dicha intención, sino más bien con la de que, con un único ejemplo, se pudiera tener una idea general de los diferentes usos de los grupos de figuras, las suspensiones, las imitaciones y los pasajes consonantes y disonantes. En él se encontrarán la mayoría de pasajes y secuencias mencionados con anterioridad o, cuando menos, [otros] muy parecidos, con sus alternancias e interrelaciones. Decir más sobre esto, resultaría superfluo. Quienes tengan conocimientos de composición enseguida captarán con este ejemplo la esencia de las cadencias a dos voces y serán capaces de hacer uso de ella y aplicarla apropiadamente bajo cualquier circunstancia. No es posible, ni útil, recopilar aquí de manera práctica y adecuada ni escribir cuanto sea posible respecto a la invención de las cadencias a dos voces. Cualquier explicación ulterior que se hiciese no serviría de nada a aquellos que no saben composición. Por lo tanto, concluyo con esto y continúo con más cosas.



CAPÍTULO DECIMOTERCERO

Sobre la toma de aire al tocar la flauta

1

Todos aquellos intérpretes que sólo aspiran a ejecutar de manera bella, ordenada y clara – y que, por tanto, no forman parte de los intérpretes mediocres, los cuales arrojan todo de cualquier manera, tocándolo deslavazado según les viene – saben bien lo importante que es tener conocimientos sobre una cuestión tan esencial en la flauta como es la toma de aire en el lugar y momento adecuados, y lo mucho que se beneficia de ello una buena interpretación cuando se aplica de manera apropiada. No es una cuestión baladí el que uno llegue a dominar una destreza tan necesaria y básica hasta el punto de que el oyente nunca se percate ni de la falta de aire ni de la propia respiración del intérprete para que su atención no se vea ni perturbada ni interrumpida.

2

Es un refinamiento que a muchos falta y una gran pérdida para quienes no la poseen. Con una respiración frecuente e inapropiada que interrumpa la melodía y los pasajes [técnicos] haciéndolos, en consecuencia, incomprensibles, los oyentes no sólo verán afectada su atención sino que también les producirá ansiedad motivada por la toma nerviosa de aire, hasta tal punto, que les distraerá e impedirá seguir la continuidad de la pieza por mucho que desearan hacerlo. Esto no sólo es válido para los flautistas, sino para los instrumentistas de viento en general y los cantantes que también deben poseer esta destreza. A menudo he presenciado dicho error en instrumentistas de viento y en cantantes: disgregan la unidad de una pieza al separar ideas conectadas entre sí por culpa de una respiración inapropiada; especialmente en las cadencias. La mayoría de las veces, este error se escucha en los flautistas; presumiblemente, la causa del mismo reside en el hecho de que en este instrumento no es posible mantener tanto una respiración como en uno de lengüeta. En la flauta se necesita mayor cantidad de aire por la manera tan artificial que tiene de producir el sonido: el soplido que lo produce debe pasar antes por el aire exterior con lo que, consecuentemente, es necesario más.

3

Para evitar este inconveniente se debe aprender a utilizar el propio aire con economía, nunca vaciarse del todo y tratar de reservar algo. Por ello,

cuando uno note que el aire se le está acabando ha de coger aire fresco en la primera oportunidad que se le presente, de modo que nunca le falte y pueda ejecutar todo con el vigor y la fuerza adecuada. Pero si se hace lo contrario y se consume todo, hasta la última gota, valga la expresión, nunca se recuperará la fuerza – especialmente en los pasajes técnicos rápidos y ligados donde es tan necesaria – y la ejecución resultará mate, inconexa y confusa.

4

Por tanto, es necesario proveerse de aire al principio de cada movimiento con el fin de que cada nota que forma una frase no quede separada por la respiración y, por lo mismo, la interpretación se vuelva incomprensible. Ya he advertido esto frecuentemente, y lo volveré a hacer. En los pasajes largos donde se requiere una gran cantidad de aire y donde no es posible hacerlo en una sola respiración, se deben buscar ardides que le permitan a uno sacarlos adelante claramente y sin dificultad. Como no todos los flautistas están en disposición de poder tocar pasajes largos en una respiración, deberán servirse de los métodos que aquí se describen. Porque el compositor sólo se guiará por la duración de una respiración en general, pero no por cada caso en particular. Cuando el propio flautista es [también] el compositor, por supuesto que podrá arreglar las cosas del modo que mejor se adapte a la capacidad de su pecho y respiración y, por tanto, no estará sujeto a este problema.

5

Al tomar aire, se hará bien si no se llena demasiado el pecho, porque se perdería la habilidad de regular y usar [el aire] con la fuerza e intensidad necesarias y uno se vería obligado a dejarlo escapar de nuevo lentamente; así, la ejecución se volvería blanda y mate cuando, a menudo, tanto las melodías como los pasajes deben ser ejecutados con energía y grandeza; ambos quedarían reprimidos si se llena demasiado el pecho. Sin embargo, si uno tratara de hacer un gran esfuerzo para darle al aire la potencia adecuada, podría correr peligro de lastimarse. Por no hablar de la impostura de levantar los hombros al respirar; aparte del hecho de que algunos ya tienen su cara lo suficientemente distorsionada al soplar ¿Qué clase de buen efecto podrá producir en los oyentes una persona desfigurando así su cara, levantando los hombros y haciendo todo tipo de muecas relacionadas con esto? Para evitar este error y este peligro basta simplemente con inhalar sin demasiada fuerza con una postura erecta y relajada y usarlo económicamente. De esta manera, uno será capaz de ejecutar todo bien y con vigor; e, incluso cuando haya poco tiempo para tomar aire, uno podrá mantener de nuevo la respiración durante bastante tiempo, aunque se haya tomado muy rápido y aparentemente fuera muy pequeña. Y no se debe pensar que una inhalación realizada con tanta

celeridad llega únicamente a la garganta y no al pecho o a los pulmones; aquella no puede mantenerlo ni hacer nada con él. Solamente trata de hacer todo lo que he dicho aquí con pulcritud y sin prejuicios y encontrarás que funciona, porque está basado en una larga y probada experiencia,

6

[Ya] he dicho que se debería respirar antes de la nota que comienza una frase, a fin de que esta no se vea interrumpida. Dicha frase puede estar encuadrada entre silencios o no; si no lo está, cuando sólo hay notas, se debe saber buscar el final de la frase y siempre respirar tras él. Este es uno de los principales atributos de un buen instrumentista: ser capaz de entender la idea del compositor; si puede hacerlo, esta comprensión de la pieza le dictará dónde respirar. Pero si no puede, tampoco sacará partido de ninguna regla y dividirá aquello que debe ir unido o juntará lo que debiera ir separado. Daré algún ejemplo en dónde se pueda apreciar cómo se ha de proceder; ver 1), 2), 3) y 4):

1)

Allegretto

2)

All. moder.

3)

Tempo di Min.

4)

Allegro.

En estos cuatro pequeños ejemplos las líneas verticales encima [del pentagrama] muestran los lugares más apropiados para respirar sin dañar la pieza. En el primer ejemplo, quien no sea capaz de realizarlo en una sola respiración, puede respirar justo después de la última negra del segundo compás; pero si [aún] no necesita hacerla, puede retrasarla hasta después de la cuarta negra del cuarto compás, donde finaliza la idea completa. En el segundo ejemplo, la respiración va después de la tercera negra¹⁶⁵ del segundo compás y en el cuarto compás después de la cuarta negra¹⁶⁶; en los siguientes compases en los silencios. En el tercer ejemplo, la frase finaliza en el cuarto compás; por tanto, la respiración se toma después de la tercera negra de este compás y, posteriormente, en los silencios. Cuando el flautista no pueda hacer la frase entera en una respiración en el cuarto ejemplo, el lugar más apropiado para hacerlo es antes de la sexta [última] corchea del segundo compás, puesto que aquí hay una pequeña cesura.

7

Si una frase comienza en anacrusa es fácilmente comprensible que, si no se quiere romper el sentido del fraseo, se debe respirar siempre después de la cesura (o después del final de la frase), que recae siempre antes de la última corchea o negra del compás, con lo que la anacrusa pasa a formar parte de nuevo de la siguiente frase. No importa si el compás es binario o ternario, ya que esta nota siempre es la última del compás. Si hubiese un silencio delante de ella, no hace falta decir que debe ser aprovechado para respirar. En general, se deben observar cuidadosamente las cesuras que aparecen en mitad de la melodía y, si es necesario, respirar justamente tras [o en] ellas; ver 5), 6), 7):

¹⁶⁵ En realidad, tercera parte, primera negra.

¹⁶⁶ Parte.

5) All.

6) Moder.

7) All.

En concordancia con los consejos anteriores se puede observar en el ejemplo 5) que la cesura, que se muestra con una línea vertical, cae siempre sobre la penúltima nota en los compases segundo, cuarto, sexto y octavo, y que siempre se debe respirar detrás de esta nota o, [lo que es lo mismo,] antes de la última. Esta última corchea pertenece a la siguiente frase y nunca se deben unir estas dos corcheas [la penúltima y última del compás] y respirar tras ellas. Si se hiciese esto, se rompería el sentido de la pieza y se volvería incomprensible. Lo mismo se ha de observar en el siguiente ejemplo, 6), con el segundo, cuarto, sexto, octavo y décimo compás; en el séptimo ejemplo, en el segundo y el cuarto compás. En el ejemplo 6) la respiración cae entre la segunda y tercera negras [o partes] del sexto compás porque la cesura de la melodía no está marcada por medio de un silencio, como debiera, sino que comienza inmediatamente con una nota larga que forma [ya] parte de la melodía siguiente y constituye con ella una frase. Espero que se me comprenda.

8

Si después de una nota larga continúan semicorcheas, de las cuales la primera está ligada a una nota larga, se puede respirar después de estas notas ligadas cuando el tempo es lento; ver 8):



O, en el caso de que el tempo sea rápido, se puede eliminar esta nota y respirar en su lugar; ver 9):



Que se tocaría como en 10):



Esto vale también cuando la nota ligada es una corchea, así si el tempo es lento, se puede respirar detrás de ella como en 11):



Y en caso de tempos más rápidos, se puede omitir respirando en su lugar; ver 12):



Este último [ejemplo] se tocaría como en 13):



A menudo no es necesario respirar después de las notas ligadas (a no ser que se sucedan varias del mismo estilo en sucesión) porque uno ya ha tomado una buena respiración antes de la nota larga que está ligada a la corta que le sucede – como siempre se debe hacer antes de una nota larga – especialmente si varios compases por el estilo están conectados entre sí por lo que, cuando sea posible, no se debe romper [la sucesión]¹⁶⁷.

g

El ejemplo 8) es a un tempo lento, por lo que se puede respirar tras las semicorcheas ligadas del segundo compás en el lugar indicado por una línea vertical; por supuesto que debe hacerse rápido para que la primera nota no quede demasiado breve o como si tuviera puntillo, en relación a la segunda. Esto alteraría y desfiguraría la melodía. Pero aquel que no sea capaz de disponer las cosas de modo que no se note, hará bien en tocar la nota ligada como si fuera sólo una semifusa y después respirar muy rápidamente; o, si no le es posible hacer nada más y el tempo es lento, omitirla por completo de modo que la nota siguiente aunque corta, no lo sea tanto que se caiga en el error advertido anteriormente. [Respecto a] lo que son notas largas y cortas, buenas y malas, ya he hablado en otro lugar; es decir, cuando hay dos notas iguales, de ellas, la primera es buena merced a su valor interno y la otra es corta o mala, y con cuatro notas iguales, la tercera vuelve a ser larga y la cuarta corta. Si bien se debe ser cuidadoso para no tocarlas largas o cortas con demasiada intención, porque si no sonarán muy desiguales. La naturaleza de la cuestión ya nos enseñará que en cuatro notas iguales el peso debe recaer en la primera y la tercera.

¹⁶⁷ Lo que parece querer decir este párrafo es que es mejor tomar una buena respiración antes de una secuencia de este tipo que hacer uso de las reglas presentadas en este párrafo.

10

Si en pasajes largos y rápidos hay que respirar después de las notas largas [y/o] buenas o de las cortas [y/o] malas, o si es mejor omitir la nota buena o la mala en los casos que puedan surgir, se [podrá] deducir de lo siguiente: dado que es necesaria gran cantidad de aire en los pasajes largos, es obvio que se necesita una buena provisión de aire antes de comenzar, aunque no demasiada para que el pecho no quede demasiado lleno y nos impida utilizar el aire de manera óptima, como ya he puntualizado. Pero para tener siempre el aire y la fuerza suficientes en dichos pasajes, es necesario utilizar [el aire] con moderación y no consumirlo completamente. Para ello conviene hacer acopio del mismo a la primera oportunidad.

11

Estas respiraciones se pueden llevar a cabo de diversas maneras. En primer lugar, uno debería observar dónde termina una frase formada por grupos de figuras conectados entre sí; porque no importa cuán largo sea un pasaje, [siempre] ha de tener sus cesuras. Una frase de este tipo, a no ser que sea excesivamente larga, no debe ser interrumpida por las respiraciones, sino tocada como un todo y respirar después de la última nota, breve. Este procedimiento se debe observar también en lo siguiente. Subrayo: después de la nota corta; y esto es fundamental para no interrumpir la fluidez del pasaje. Nadie notará esto a no ser que se haga de manera indebida; porque si la frase no se despedaza, el oído queda contento y no se molesta por la toma de aire. En ocasiones ocurre que se respira justo antes de esta última nota corta y después se añade esta, por supuesto que hecha muy corta, al siguiente pasaje; pero esto sólo puede hacerse cuando la última nota es de paso, como se verá más adelante. Si uno no está en disposición de realizar una frase de este tipo en una sola respiración, lo que ocurre en muchos casos, se verá en la obligación de omitir la primera de cuatro notas iguales, o incluso la última como nota corta, para respirar en su lugar; sobre todo cuando la frase se repite más de una vez. En dichos casos, uno no se debe dejar aconsejar sólo por el propio instinto para decidir qué nota se debe suprimir, sino que también debe saber si la última nota es de paso, es decir, que no forma parte de la armonía. O, por el contrario, si es una nota pivote¹⁶⁸, que pertenece a la armonía. En el primer caso se puede eliminar pero en el segundo, no. Tomar aire entre notas buenas y malas sin tener en cuenta las cesuras impide, en mi opinión, la conexión y la fluidez de los pasajes rápidos, volviéndose su devenir desigual. Pero cada cual puede seguir su propio sentimiento. Mantengo, sin embargo, que es mejor disponer las

¹⁶⁸ "Wechselnote".

respiraciones de modo que no dañen o mutilen la conexión entre los pasajes correlativos. Véase el ejemplo 14) para todos estos casos:

14)
Allegro.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14)



12

He escogido intencionadamente este pasaje de un concierto de Hoffmeister¹⁶⁹ porque probablemente se encuentra en manos de muchos y para que no se piense que lo he creado de mi propia fantasía con el fin de avalar mi teoría. He indicado los lugares más apropiados para respirar, de ellos se podrá deducir cómo proceder en casos similares. Probablemente, habrá muchos que puedan tocar estos pasajes en una respiración; pero también habrá muchos otros que no puedan hacerlo. Estos pueden respirar una, dos y hasta tres veces (como en los compases cuarto y séptimo anteriores a la primera nota) bajo la +; o en el cuarto compás se puede dejar fuera bien la primera [nota], buena, o la segunda, corta, en el primer grupo como aparece indicado bajo el 4). En el quinto compás, en el segundo grupo, se puede omitir la segunda nota, como nota corta, o respirar entre la tercera y la cuarta. En el sexto compás se pueden dejar fuera las dos notas cortas del primer grupo dado que la cesura cae sobre la primera; o se puede respirar por primera vez en el séptimo compás omitiendo la primera nota, buena, porque es una repetición y la siguiente nota corta toma el lugar de la primera porque es nota fundamental en este acorde. Todo el mundo entenderá que los lugares marcados en este pasaje no son los únicos en los que se debe respirar siempre; cada cual se ha de regir por la potencia y duración de su respiración.

13

En el caso de pasajes largos y sostenidos formados por tresillos se procede del siguiente modo: como ya he dicho, antes de comenzar el pasaje se inspira una cierta cantidad de aire y se presta atención a cada cesura del mismo, después de las cuales, aunque la última nota de un tresillo sea corta, se puede respirar para lo siguiente. O se puede respirar entre la segunda y tercera nota del último tresillo [antes] de la cesura. Esto no desfigura tanto el tresillo como cuando se respira entre la primera y la segunda; es válido siempre, tanto si los tresillos van por grados o por saltos. Pero si los tresillos se ejecutan con ligaduras variadas, o sea, con diferentes articulaciones, de modo que se toque un tresillo con saltos con *tatāā* en lugar de con *tāāddā*, se produce un efecto totalmente diferente si se respira entre la primera y segunda nota, sobre todo si

¹⁶⁹ Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), compositor y editor musical, escribió gran cantidad de conciertos y música de cámara para flauta. Véase SADIE, Stanley, editor. *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, Mc Millan Publ. Ltd., Londres, 1980.

los tresillos anteriores se han tocado con *tāādǎ*; y si se intercala un único tresillo alterado por haber tomado aire entre la primera y segunda nota, no es necesario demostrar que no va a fluir de manera especialmente buena. Después de una cesura se puede omitir perfectamente la primera nota buena del primer tresillo. Considérese el ejemplo 15):

15)
All

1) 2) +

3) 4)

5) 6) +

7) 8)

9) 10) +

11) 12) +

3) 4)

3) 4)

8)

Por las razones previamente citadas¹⁷⁰, he entresacado este ejemplo del mismo concierto que el pasaje anterior.

14

Si no se pudiesen tocar más que los dos primeros compases de este ejemplo en una respiración, se podría o bien tomar una respiración rápida tras el último tresillo del segundo compás, o bien, eliminar la primera nota del primer tresillo del tercer compás, como se puede apreciar en este. En cambio, si no se necesitara respirar hasta el final del cuarto compás, se puede hacer una pequeña pausa entre la segunda y tercera notas del último tresillo de este compás y respirar ahí para reanudar con la mitad de esta última nota como se puede inferir de los lugares variados de este ejemplo marcados con una +. Si no se tiene demasiado aire en reserva, se puede volver a respirar al final del sexto compás; pero si no se necesita, se pueden tocar también los dos compases siguientes y realizar de nuevo una pequeña pausa entre la segunda y tercera notas del último tresillo para respirar en ella; véase el octavo compás. Aunque en una pausa tan pequeña no se puede respirar mucho, al menos sirve para poder aguantar un poco más y llegar hasta el final.

15

Creo que esto será suficiente para alertar al principiante sobre la importancia de habituarse a este tipo de arreglos si quiere que sus interpretaciones tengan orden y claridad. Considero que más ejemplos serían innecesarios. Simplemente quiero recordar una vez más que uno debe guardarse de gastar todo el aire del que dispone porque, [obrando así,] la fuerza no va a volver y si, además, uno respira demasiado frecuentemente, la ejecución resultará ansiosa. Sin embargo, si aún se tiene aire en reserva, se puede respirar tan a menudo como uno quiera, aunque siempre en los lugares adecuados; esto no estropeará la ejecución y mantendrá el vigor de la misma. Si se realiza correctamente el oyente no notará las respiraciones y, de esta forma, no le molestarán.



¹⁷⁰ Véase párrafo *12*.

CAPÍTULO DECIMOCUARTO

Sobre los adornos libres; o sobre como variar una simple melodía de acuerdo a las reglas de la armonía, y usar estas variaciones apropiadamente de manera buena y adecuada al objeto

1

Dado que los ornamentos libres también forman parte de una ejecución buena y variada y son, en sí mismos, uno de los componentes de esta, es necesario, pues, tratarlos de manera particular. Si se quisieran pasar por alto se podría temer que la pasión y el afán por variar, que parece ser innato a todo el mundo, podría provocar – sin la guía correcta – más daño que beneficio. Verdaderamente, no es tarea fácil hacer que los fundamentos de estos ornamentos sean comprensibles y obvios a quienes carezcan de conocimientos de armonía; y totalmente imposible querer enseñarles dichos fundamentos de manera detallada si les faltan estos conocimientos. Para un alumno que no sepa de armonía, el escribir movimientos armonizados y tratar de mostrarle cómo analizar lugares aislados o pasajes, es una tarea inútil porque, de este modo, ni por sí mismo, ni con la ayuda de un profesor, será capaz de entenderlo para poder aplicarlo en otras ocasiones. El profesor se cansará de hablarle y, al finalizar, el alumno no habrá comprendido nada. Pero si realmente quiere ornamentar en sus ejecuciones, el profesor deberá mostrárselo (si es que él lo entiende: cuántos llamados Maestros no entienden nada de esto y, en muchas ocasiones, tampoco grandes instrumentistas) y el alumno lo imitará. Si le quiere mostrar los lugares concretos sin hacer referencia a la melodía de la cual derivan, cómo están basados en la armonía y cómo se obtienen las variaciones de ella, será especialmente difícil de comprender, y la demostración y repetición será siempre lo mejor para él. Pero con la renuncia del profesor¹⁷¹, esta destreza también llegará a su fin.

2

Quantz ha tratado esta materia en profundidad y con gran detalle, aunque sólo los que tengan conocimientos de armonía podrán comprenderle; ¿cuántos habrán, pues, aprendido este arte de él? Para los que saben de armonía todo está sumamente claro, pero, una persona así, ¿no sería capaz de llegar a las mismas conclusiones sin dicho tratado; sobre todo cuando dichos ornamentos se deben determinar por medio del sentimiento? Por tanto, si los que saben

¹⁷¹ “mit Aufgebung des Lehrers”, también se podría traducir como: cuando el alumno deja de tomar clases.

armonía no necesitan de dicho tratado y los principiantes o los alumnos no saben armonía, no podrán entenderlo y, consecuentemente, no podrán hacer uso de él; pero esto no es así. Un método así puede servir, en cierto modo, a quienes han adquirido algún conocimiento armónico – aunque no realmente profundo – gracias a llevar tocando mucho tiempo. Y será aún más útil a quienes hayan estudiado bajo continuo, si se lo toman en serio, porque habrán sido guiados por la senda correcta. Pero, ¿dónde están los señores que desean tomarse la molestia de estudiar todo con aplicación? Es cierto que hay alguno, pero la mayoría se ven impedidos bien por orgullo, dejadez, pereza o, simplemente, estupidez. Me he encontrado con grandes instrumentistas que tenían muchas carencias en este ámbito. Sin conocimiento alguno de armonía, sus ornamentos libres estaban plagados de errores, nunca en el movimiento adecuado y quizá tampoco en el lugar correcto. Para personas así, que carecen de los conocimientos necesarios, sería mejor tocar solamente lo que está escrito. Hoy en día uno no se ve fácilmente tentado por el tipo de melodía en el que, [otrota,] el maestro podía demostrar un conocimiento pleno intrínseco [de las variaciones u ornamentos], porque los compositores ya no escriben melodías tan simples o, al menos, no con tanta facilidad. Si el intérprete es también compositor, podrá arreglárselas bastante bien; pero no todos lo son, aunque algunos lo crean.

3

Como no sería capaz de decir nada nuevo más sobre este tema, he tratado de ser lo más breve posible para no correr el riesgo de no ser leído. Únicamente, en aras del orden de la lección sobre esta materia, quiero hacer un intento con el que quizá el alumno lo vea más claro. Por lo tanto, *en primer lugar*, escribiré una melodía con sus ornamentos esenciales, pero que tampoco esté completamente privada de ornamentos libres, con lo que se podría tocar tal cual está; *posteriormente* indicaré las notas principales de cada movimiento y su armonía y, *por último*, mostraré variaciones que surgen de estas y su uso apropiado. Esta metodología habituará al principiante a estudiar cada obra que deba interpretar de la manera indicada. En base a notas sueltas y sus variaciones no se podría arreglar demasiado bien, puesto que raramente aparecen de forma tan simple y sin ornamentar. Pero cuando pueda encontrar las notas principales con su armonía dentro de la melodía será capaz de aplicar sus variaciones de manera más oportuna y de acuerdo a su sentimiento. Debe hacerlo en función de su sentimiento si no quiere estropear el trabajo; no es suficiente con ornamentar las notas, sino que estas también deben adecuarse al contenido de la melodía que se quiere modificar; y, en este caso, es el sentimiento, simple y llanamente, el que determina el temperamento y el gusto. Véase el ejemplo a) en relación a todo esto:

a)
Adagio.

The musical score is for a flute in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six measures. The first measure is marked 'a)' and 'Adagio.' and contains a half note G4 with a fermata. The second measure contains a half note A4 with a fermata. The third measure contains a half note B4 with a fermata. The fourth measure contains a half note C5 with a fermata. The fifth measure contains a half note D5 with a fermata. The sixth measure contains a half note E5 with a fermata. The score is written on a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked 'a)' and 'Adagio.' The second measure is marked '1)' and '2)'. The third measure is marked '3)'. The fourth measure is marked '6'. The fifth measure is marked '7'. The sixth measure is marked '6'. The score includes various ornaments and fingerings, such as grace notes, slurs, and finger numbers (1, 2, 3, 6, 7).

The musical score is written for a single instrument, likely a flute, in G major (one sharp). It consists of seven staves of music. The first two staves are in treble clef, and the third staff is in bass clef. The fourth staff is in treble clef, and the fifth, sixth, and seventh staves are in bass clef. The music features various ornaments, including grace notes, mordents, and trills. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings. The score is a technical exercise or a short piece demonstrating free ornamentation.

This page contains seven staves of musical notation, likely for a flute. The notation includes various ornaments and technical markings. The first staff has a trill (tr) and a mordent (m). The second staff has a trill (tr). The third staff has a trill (tr). The fourth staff has a trill (tr). The fifth staff has a trill (tr) and a mordent (m). The sixth staff has a trill (tr) and a mordent (m). The seventh staff has a trill (tr) and a mordent (m). The notation is in a single system, with each staff connected by a brace on the left. The music is written in a single key and time signature, with various note values and rests. The ornaments are indicated by 'tr' and 'm' above the notes. The notation is in a single system, with each staff connected by a brace on the left. The music is written in a single key and time signature, with various note values and rests. The ornaments are indicated by 'tr' and 'm' above the notes.

A musical score for flute, consisting of seven staves. The first staff begins with a large bracket on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The second staff features a trill ornament. The third staff has a grace note ornament. The fourth staff includes a mordent ornament. The fifth staff features a trill ornament. The sixth staff has a trill ornament with a '6' above it. The seventh staff has a trill ornament with a '3' above it. The score is written in a single system, with each staff containing two measures of music.

The musical score is written on seven staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various ornaments such as mordents, grace notes, and trills, as well as slurs and ties. The piece concludes with a double bar line. The manuscript is in black ink on aged paper.

The image displays a page of musical notation for a flute, specifically focusing on free ornamentation. The notation is arranged in seven staves, grouped by a large bracket on the left. The first staff begins with a trill (tr) and a diamond-shaped ornament. The second staff features a fermata and a diamond-shaped ornament. The third staff includes a trill and a diamond-shaped ornament. The fourth staff shows a trill and a diamond-shaped ornament. The fifth staff contains a trill and a diamond-shaped ornament. The sixth staff features a trill and a diamond-shaped ornament. The seventh staff includes a trill and a diamond-shaped ornament. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout the piece. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and ornaments, all written in a clear, legible style.

The image displays a musical score for flute, consisting of seven staves. The notation includes various ornaments and fingerings, with specific markings such as *tr* (trill), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The staves are numbered 1 through 7, with some staves containing additional markings like *6*, *4*, *7*, and *3*. The score is written in a single system, with a large bracket on the left side grouping the staves. The notation is in a single clef, likely soprano or alto, and the key signature is one sharp (F#).

The musical score is written for a single melodic line on a flute. It consists of seven staves, each containing a measure or two of music. The notation is as follows:

- Staff 1:** A single measure containing a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. A mordent is placed over the G4.
- Staff 2:** A single measure containing a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a half note G5. A slur covers the entire measure.
- Staff 3:** A single measure containing a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. A slur covers the entire measure.
- Staff 4:** A single measure containing a half note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, and a half note A6. A slur covers the entire measure.
- Staff 5:** A single measure containing a half note B6, a quarter note C7, a quarter note D7, and a half note E7. A slur covers the entire measure.
- Staff 6:** A single measure containing a half note F#7, a quarter note G7, a quarter note A7, and a half note B7. A slur covers the entire measure.
- Staff 7:** A single measure containing a half note C8, a quarter note D8, a quarter note E8, and a half note F#8. A slur covers the entire measure.

The score includes various ornaments and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Trills are indicated by the 'tr' symbol. Slurs are used to group notes within a measure.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody. The third staff features a bass clef and a key signature of one flat, with a 4/4 time signature. The fourth staff continues the melody. The fifth staff features a treble clef and a key signature of one flat, with a 4/4 time signature. The sixth staff continues the melody. The seventh staff features a bass clef and a key signature of one flat, with a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

A musical score for flute, consisting of seven staves. The first staff begins with a double bar line and a fermata. The second staff contains a single note. The third staff contains a single note. The fourth staff contains a single note. The fifth staff contains a single note. The sixth staff contains a single note. The seventh staff contains a single note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The first staff has a double bar line and a fermata. The second staff has a single note. The third staff has a single note. The fourth staff has a single note. The fifth staff has a single note. The sixth staff has a single note. The seventh staff has a single note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The first staff has a double bar line and a fermata. The second staff has a single note. The third staff has a single note. The fourth staff has a single note. The fifth staff has a single note. The sixth staff has a single note. The seventh staff has a single note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody. The third staff features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff continues the melody. The fifth staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody. The score is written in a clear, legible hand.

The image displays a page of musical notation for flute, consisting of seven staves. The notation includes various ornaments, trills, and fingerings. The first staff begins with a large triangle symbol, followed by a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*. The second staff also features a trill (tr). The third staff shows a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff includes fingerings 5, 6, 6, 5, and 7. The fifth staff features a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*. The sixth staff includes a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*. The seventh staff includes a trill (tr) and a dynamic marking of *mf*. The notation is written in a single system, with each staff containing a measure of music. The staves are connected by a vertical line on the left side.

The image displays a musical score for flute, consisting of seven staves. The notation includes various ornaments and techniques, such as grace notes, trills, and triplets. The first staff features a half note followed by a grace note and a quarter note. The second staff shows a half note followed by a grace note and a quarter note. The third staff has a half note followed by a grace note and a quarter note. The fourth staff contains a half note followed by a grace note and a quarter note. The fifth staff includes a half note followed by a grace note and a quarter note. The sixth staff shows a half note followed by a grace note and a quarter note. The seventh staff features a half note followed by a grace note and a quarter note. The score is written in a single system, with each staff containing two measures of music. The notation is in a standard musical notation style, with notes, rests, and ornaments clearly visible.

The image displays a page of musical notation from a flute method book, specifically from the section on free ornamentation. The page contains seven staves of music, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff features a large, ornate flourish. The fourth staff shows a series of sixteenth notes. The fifth staff contains a series of eighth notes. The sixth staff features a series of sixteenth notes. The seventh staff concludes the page with a final note and a key signature change to one sharp (F#).

The musical score is written for a single instrument, likely a flute, across seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, ornaments, and a fermata. The first staff begins with a series of eighth and sixteenth notes, some with ornaments. The second staff features a half note with a fermata. The third staff consists of several chords. The fourth staff has a single half note with a fermata. The fifth and sixth staves contain highly ornate, fast-moving melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The seventh staff concludes the piece with a final melodic line and a fermata.

The image displays a musical score for a flute, consisting of seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first staff begins with a trill (tr) and the instruction "ad libitum." below it. The second staff continues the melodic line. The third staff features a series of notes with a trill (tr) and a slur. The fourth staff shows a sequence of notes with a trill (tr) and a slur. The fifth staff includes a trill (tr) and a slur. The sixth staff features a trill (tr) and a slur. The seventh staff concludes the passage with a trill (tr) and a slur. The score is written in a single system, with a brace on the left side grouping the staves.

The image displays a musical score for flute, consisting of seven staves. The notation is in a single system, with a brace on the left side grouping the staves. The first four staves show a progression of notes, with the fourth staff including fingerings 7, 6, 7, 6, 7. The fifth, sixth, and seventh staves feature increasingly complex and rapid ornamental passages, including sixteenth-note runs and trills.

The image displays a musical score for flute, consisting of seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff features a dynamic marking of *mf*. The third staff includes a trill ornament marked *tr*. The fourth staff shows fingerings for the notes, with numbers 7, 6, 6, 7, 6, 6, 6, and 5/4 indicated above the notes. The fifth staff includes a trill ornament marked *tr*. The sixth staff includes a trill ornament marked *tr*. The seventh staff includes a trill ornament marked *tr*. The score is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left side.

The musical score consists of seven staves. The first staff begins with a trill (tr) over a quarter note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The second staff continues with a trill (tr) over a quarter note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The third staff features a trill (tr) over a quarter note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The fourth staff contains a trill (tr) over a quarter note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The fifth staff includes a trill (tr) over a quarter note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The sixth staff features a trill (tr) over a quarter note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The seventh staff contains a trill (tr) over a quarter note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

4

En este ejemplo me he decantado por la elección de un movimiento lento en lugar de uno rápido porque en aquellos hay más oportunidades para ornamentar y, además, en ellos, [los ornamentos] se encuentran más en su casa, por así decirlo, aunque semejantes variaciones también pueden ser aplicadas en movimientos rápidos. La primera línea contiene la melodía a ornamentar; ya incluye tanto ornamentos esenciales como libres, con lo que se podría tocar tal como aparece sin añadirle nada. No he querido poner sólo notas sueltas, como en la segunda línea, porque una melodía escrita de este modo no es fácil de encontrar y porque al principiante le resultaría más difícil realizar los ornamentos sobre ella. Y si no está en disposición de realizarlos, deberá tocarla

tal como está, lo que produciría un efecto muy desagradable; por ello, he escogido [aquella] como primera.

5

La tercera línea muestra la armonía; he escrito unas notas encima de otras como se tocarían en un teclado al realizar el bajo, [es decir, en acordes,] aunque las variaciones se pueden hacer desde arriba o desde abajo, como a uno mejor le parezca, siempre y cuando se adapten a la pieza. Las notas principales de la melodía nunca deben ser ahogadas por las variaciones y cuando se quiera ornamentar, no se debe tener como finalidad el hacer muchas notas sino, únicamente, el embellecimiento de la melodía. Para ello es necesaria gran perspicacia y capacidad de discernimiento porque, a menudo, una simple melodía bellamente ejecutada produce mucho mejor efecto que otra recargada de notas. El primer acorde en este ejemplo es el de Re Mayor, es decir, Re, Fa#, La; todo lo que se llame, pues, Re, Fa# [y/o] La pertenece a este acorde, independientemente de la octava a la que pertenezcan, y se puede hacer uso de las notas que están por encima o por debajo de estas según las circunstancias, de tal manera que la melodía principal siempre permanezca reconocible y, sobre todo, que la nota principal al inicio y aquellas que comiencen [una nueva frase] tras una cesura resalten.

6

Las variaciones, como ya se ha dicho, deben atenerse al contenido de la melodía a fin de que variaciones vivas, incluso salvajes, no se vean mezcladas con melodías decentes y agradables; alegres y felices con tristes y melancólicas; descaradas e indómitas con afectuosas y plácidas. Todo debe figurar en el lugar correcto; sin embargo, no se debe variar todo: sólo son necesarias las variaciones cuando la melodía es demasiado monótona y rígida, especialmente cuando aparece más de una vez. Aunque, como ya se ha dicho, no se debe tener otra pretensión que la mejora de la pieza; de tal modo que no debiera parecer que uno sólo quiere hacer que el oyente note la gran capacidad que tenemos para ornamentar. El oyente no debe saber si se está ornamentando o no: todo lo que aparezca le debe sorprender y serle indiferente de donde proviene, mientras esté allí. La finalidad de la interpretación no debería ser sólo la de despertar admiración, sino también la de conmover el corazón. Ambas cosas son difíciles, pero en su momento, con el tratamiento oportuno, se obtendrá el efecto deseado. Para ello es necesaria una gran experiencia así como un sentimiento correcto, formado y ordenado y un gran dominio técnico sobre el instrumento; porque si uno se tiene que martirizar todavía con esto, se olvidarán el sentimiento y la expresión.

7

En este ejemplo he tratado de variar en cada compás, pero sin otra intención que la de mostrar cómo se puede ornamentar. Los tres tipos de variación que se encuentran bajo la cuarta línea, como bajo cifrado, se pueden utilizar tal como están, sustituirse o intercambiarse. Los pasajes más líricos que aparecen en la melodía simple pueden dejarse tal como están arriba¹⁷², combinarse con las variaciones escritas debajo, o tocarse de manera diferente de acuerdo al sentimiento de cada uno. Pero, dado que esto no es posible sin conocimientos de armonía, aconsejo a quienes carezcan de estos que no ornamenten en absoluto antes que variar inoportunamente y estropear la pieza; y si, aún así, quisieran ornamentar, que aprendan tanto las variaciones como la melodía a la que pertenecen de memoria, y traten de presentarlas si se da la ocasión; de esta forma, todo resultará más correcto que si hubieran ideado algo nuevo por su cuenta.

8

En este ejemplo se puede apreciar cómo se combinan entre sí los ornamentos esenciales y libres, cómo se pueden añadir luces y sombras a la ejecución por medio del *forte* y el *piano*, el *cresc.* y el *decresc.*, haciendo que esta sea agradable y expresiva. Pero para interpretar con un sentimiento verdadero, genuino y sincero, para poder tocar desde el alma, es necesario imbuirse profundamente en la pieza para que se pueda aprehender su sentido. Examinar atentamente cada compás de este ejemplo e indicar las conexiones entre las variaciones con la melodía simple y la armonía sería harto tedioso e inútil, porque nadie lo leería. Es mejor dejar este ejemplo tal como está dispuesto y observar cómo las variaciones se combinan con la melodía simple en relación al sentimiento y a la armonía. Y así terminamos esta parte.



¹⁷² En el pentagrama superior.

CAPÍTULO DECIMOQUINTO

Resumen del conjunto, con algunos consejos para alumnos y profesores

1

Si el alumno quiere sacar provecho de este tratado debe esforzarse por examinar y comparar siempre todo lo que estudia con las reglas escritas anteriormente para cerciorarse de que todo resulta correcto, y practicarlo con la mayor dedicación sin dejarse llevar por el desánimo. Si no lo hace, es muy probable que se descamine y estropee así toda la interpretación. Y una vez que esta forma viciada de tocar se ha vuelto un hábito, todo el empeño que se ponga para volver a la senda correcta será en vano.

2

Si tiene un buen maestro competente (pero, [¿] no todos lo son [?]), es obligación de este prestar atención a cada detalle y hacer tocar al alumno la pieza una y otra vez hasta que no cometa errores; porque no todos los alumnos se toman la molestia de probar todo con detenimiento y comparar su interpretación con las reglas de este tratado. Sin embargo, si el maestro no las comprende, como ocurre a menudo, deberá leer este tratado detenidamente y familiarizarse con las reglas concernientes [a la interpretación], a menos que se lo impidan la arrogancia y la soberbia. Dado que no se trata simple y llanamente del conocimiento [teórico] de la cuestión sino que al mismo tiempo este depende de los beneficios de una práctica mecánica – y ambos deben ir intrínsecamente unidos – es necesario probar cada pequeño detalle mientras tocamos.

3

Por tanto, el alumno debe, primeramente, intentar adquirir una buena posición, esto es, libre y natural, porque repercutirá en sus ejecuciones. No debe apoyar el brazo izquierdo sobre su cuerpo ni dejar el derecho demasiado abajo. En el primer caso se acostumbraría a que la cabeza le quedase demasiado baja; en el segundo, a inclinarla hacia la derecha más de la cuenta. Debido a esta posición forzada, no sólo se impide el paso libre del aire, sino que también la ejecución se volverá ansiosa y tensa. En el párrafo tercero y siguientes del segundo capítulo se podrá encontrar cómo mantener una buena posición.

4

[Además], se debería prestar mucha atención a la colocación de los dedos, permitiéndoles que descansen naturalmente, libres y relajados: se coloca el pulgar izquierdo firmemente en la flauta con la parte carnosa de la primera falange enfrente y entre el primer y segundo dedo; de este modo, el pulgar y el primer dedo [índice] de la mano izquierda sujetan la flauta. El pulgar derecho se ha de colocar [sólo] con la yema debajo de la flauta, no en toda su superficie. Los motivos para ello se encontrarán también en el segundo capítulo; así como los relativos al meñique [de la mano izquierda] que no se debe apoyar en la flauta o al meñique de la mano derecha que no debería quedar colocado bajo la flauta o descansando sobre la llave.

5

Las muecas deberían tratar de evitarse a toda costa, sobre todo la elevación de los hombros. Cuando esto ocurre, con toda certeza [la tensión] se transmitirá a la cara. En relación a esto, léase el párrafo *11* del susodicho capítulo. La flauta debe apoyarse firmemente en la boca, pero sin ejercer demasiada presión porque esto inflama y estropea los labios y deviene en un sonido duro. En ciertos casos, como cuando se aumenta o disminuye [la fuerza del] sonido, la flauta debe girarse hacia dentro o hacia fuera pero sin perder la firmeza en su colocación. Si cuando uno está tocando siente, o simplemente cree, que la flauta no se encuentra en su posición correcta, no debe ni desplazarla moviendo los labios adelante o atrás, ni tratar de ubicarla en su posición correcta, porque así, se perderá la [forma de la] embocadura por completo con total seguridad. Es mejor esperar a que haya una ocasión oportuna para retirar la flauta y volverla a colocar.

6

Trátese ahora de llevar la flauta a la boca según las indicaciones del párrafo *12* del mismo capítulo, y buscar el sonido. Cuando el alumno ya pueda producir el sonido fácilmente debe esforzarse por conseguir uno firme, metálico, homogéneo [y] que cante, tratando de asemejarse a una bella voz humana y, al tocar escalas con la ayuda de un buen profesor, obtener una afinación pura tanto en el registro grave como en el agudo. Los medios para conseguirlo se pueden encontrar en los párrafos *14* y *15*. Hay que velar por no apretar o comprimir el sonido o se volverá duro e inflexible: déjese fluir de manera fácil y suave y trátese de buscar sólo una intensidad tal que lo mantenga sano y viril y permita realizar desde un *forte* y *fortissimo* a un *piano* y

pianissimo. Es decir: no se debe bramar, pero tampoco gorjear¹⁷³. En el sexto capítulo “Sobre el sonido y la afinación pura” se encontrará más [información].

7

Lo primero que un principiante debería buscar es una flauta correctamente construida y afinada con una tabla de digitaciones adaptada a ella de acuerdo a una embocadura firme y segura¹⁷⁴. Además, debería tocar las escalas afanosamente con la ayuda de un maestro experto, como ya se ha aconsejado. En caso de no tenerlo, debe tomar nota del método sugerido en el párrafo *12* del capítulo sexto para desarrollar así su oído. Porque si no se dan alguno de estos *tres requisitos*, es decir: una flauta bien construida y correctamente afinada, una tabla de digitaciones adecuada y un oído bien afinado, es imposible hacer que este instrumento suene afinado. Al tocar las escalas se deben observar con gran cuidado las posiciones correctas y familiarizarse totalmente con ellas, puesto que se trata de un elemento esencial. Entonces, tendrá la ventaja de aprender a regular el aire adecuadamente, lo cual depende del oído: si este escucha de manera correcta, también se podrá regular el aire convenientemente. A este respecto, una vez aprendido lo referente a las digitaciones en el tercer capítulo, se debería leer el capítulo sexto sobre el sonido y la afinación pura, donde también se discuten las escalas. Debería distinguir claramente entre las digitaciones de las notas formadas con sostenidos o con bemoles, ya que difieren entre sí en una coma, de la cual tanto dependen. Uno se debería acostumbrar al uso de las llaves de Mib y de Re# porque también la afinación pura depende en gran medida de ello: de la diferencia entre ambas llaves, si están correctamente afinadas, se podrá aprender lo que son semitonos grandes y pequeños. A este respecto léanse los párrafos *21* y siguientes del capítulo tercero.

8

Cuando esté en disposición de hacerlo, el [alumno] deberá acostumbrarse a las claves y otros signos musicales, junto con las denominaciones, valores y divisiones de las figuras y silencios, para que cuando vaya a tocar, no se vea frenado por dudar respecto a estos conceptos. En el capítulo cuarto están explicadas todas estas cosas, por favor, léase de nuevo.

¹⁷³ “Das heißt: man brauße nicht, man pipe aber auch nicht”.

¹⁷⁴ “eine richtig gebauete und nach einem festen und sichern Ansatz richtig gestimmte Flöte”. El sujeto de esta frase, y por tanto el poseedor de la embocadura, es el constructor. Dado el desdén que muestra Tromlitz por el constructor de instrumentos de viento medio y su falta de habilidad para tocar, es razonable deducir que un constructor de flautas ideal (el mismo Tromlitz) debería tener, al menos, una embocadura tan buena como la del propio intérprete para el que se hace la flauta (Powell, *The Virtuoso*).

También se podrá encontrar allí como reconocer las notas en sus diferentes octavas. Se deberían aprender particularmente bien los valores de las figuras y de los silencios y sus subdivisiones porque supone un elemento esencial en la medida. Cuando se carece de esto, por muchos esfuerzos que se hagan, no se logrará progresar en [el control de] la misma.

9

Ahora se deberían conocer los diferentes [tipos de] compases y aprender lo que realmente significa 2/4, 3/4, C, etc.; entonces, el [alumno] debería realizar ejemplos con cada compás, o si tiene a mano un profesor que los conozca, dejar que este se los muestre. De estos ejemplos, aprenderá a contar las partes del compás y, posteriormente, a subdividirlas en un tempo determinado. Todo esto debe acontecer antes de que empiece a tocar; le proporcionará una cumplida comprensión de la materia que le será mucho más útil de lo que algunos puedan creer. Durante estos ejercicios, el maestro debe siempre tocar las escalas con él y explicarle las relaciones entre los intervalos y sus características para que pueda adquirir la certeza y seguridad [necesarias] para tocar los intervalos afinados. Hasta que no haya alcanzado esta certidumbre y seguridad y haya educado su oído, no debería tratar de hacer pasajes con saltos en este instrumento, porque se viciaría. Una información más detallada sobre la medida y sobre cómo se dividen y cuentan las figuras, etc., se puede encontrar en el capítulo quinto. Si el joven desatiende esto, no aprenderá nada.

10

Lo que ocurre habitualmente es que el profesor se acerca al alumno, presenta una pieza y comienza a soplar¹⁷⁵. El alumno no tiene la menor idea de lo que se supone que debe hacer. No aprende y entonces imita y empieza a soplar también y, cuando llega el final de la pieza, toma otra; así hasta que ha pasado una hora sin haber intercambiado una sola palabra. El alumno no tiene ni la más remota idea de por qué lo ha hecho así ni si se podría haber hecho de otra forma y no obtiene ningún conocimiento ni de lo particular ni del conjunto. Y así puede continuar durante uno, dos o tres años. Cuando finaliza esta formación también lo ha hecho el arte del alumno, porque ya ha tenido bastante con las pocas piezas que ha aprendido a imitar [de mala manera] y que no querrá tocar más; tampoco será capaz de aprender otras por sí mismo, ya que no ha adquirido los fundamentos; y así, su tiempo para tocar la flauta se ha acabado. Esto es lo que acontece normalmente. Quizá aquí o allá haya uno que, con este instrumento, pueda profundizar algo más en la materia y proceda en

¹⁷⁵ "pfeifen", se ha traducido como soplar, en lugar de tocar, por ejemplo, para resaltar el carácter peyorativo de la expresión.

base a unas reglas y fundamentos más cimentados, pero es raro. La mayoría no tiene conocimientos y no ha aprendido a pensar, por lo que han surgido como los champiñones. Yo sé bien que de vez en cuando alguno es capaz de escapar de esta senda miserable y, gracias a su talento y por medio de gran esfuerzo y aplicación, llegar a lo más alto, ¿pero cuántos hay de estos? Este espantoso método de enseñanza es, sin duda, el culpable de que tantos aficionados toquen sin sentido del ritmo, claridad o expresión.

11

[Ya] he dicho que se deberían aprender los diferentes tipos de compás y a practicar el contar sus partes y subdivisiones de acuerdo a un tempo determinado; cuando esto se ha logrado de manera satisfactoria, el [alumno] puede comenzar una pieza fácil. Pero antes de empezar a tocar, deberá hacer lo que se dice en los ejemplos anteriores: comprobar el compás y las partes que en él entran y contarlas de acuerdo a la división de las figuras, como se puede apreciar en los ejemplos del capítulo quinto. Cuando haya finalizado, debería informarse acerca de la tonalidad: el final de la pieza le mostrará cuál es la tónica, o la tonalidad, en la que está escrita. Si tiene un profesor debería dejar que le explique la cuestión, si es que puede, para que obtenga un conocimiento exacto de los intervalos de la tonalidad y de lo que debería ser *Mayor* y *menor*. Pero si el profesor no está en situación de poder explicárselo con la claridad y profundidad suficientes, deberá leer el capítulo séptimo sobre las tonalidades de hoy en día. A continuación debería mirar lo que está escrito sobre la pieza, de donde se puede deducir el tempo siguiendo la explicación de las palabras italianas aparecida en el párrafo *15* del quinto capítulo. Cuando se haya formado una idea clara de lo que aparece escrito [al inicio], deberá tratar de establecer un tempo apropiado para la pieza que, aunque no fuera el exacto, le servirá como algo de referencia. [Después] dividir las partes del compás de manera adecuada y dar varias pasadas a toda la pieza a este tempo antes de empezar a tocarla. Cuando esté, pues, en disposición de subdividir correctamente las partes del compás en este tempo por él fijado y establecido, podrá empezar a tocarlo a dicha velocidad. Mientras toca, debería marcar las partes del compás con el pie, aunque suavemente para que no se escuche un pisoteo desagradable. Por supuesto que es mejor hacerlo mentalmente, como ya he recordado en varias ocasiones, porque luego siempre es difícil erradicar este batido rítmico [del pie] y, cuando con el tiempo, toque con más gente, puede llegar a ser un problema que les haga equivocarse. De este modo, el alumno debería repetir la pieza las veces que le sea necesario para aprender a sentir el contenido de la misma. Este sentimiento será el que guíe el tempo de la pieza. Una descripción más detallada de cómo se ha de proceder se podrá encontrar en el referido quinto capítulo.

12

Hasta este momento le he trasladado al alumno [lo necesario para] tocar y también le he mostrado los recursos que ha de usar mientras está tocando. Pero, a pesar de ello, debe seguir teniendo paciencia y conocer, antes que nada, estos medios para producir cada nota claramente y en el orden adecuado. El procedimiento para hacerlo es el uso correcto de la lengua, o lenguaje de la flauta. Dado que es uno de los elementos esenciales para tocar la flauta, remito al alumno a los capítulos octavo y noveno que tratan profusamente del lenguaje o de la manera correcta en la que se debe regular el aire en este instrumento. Primeramente debería leer lo que se dice en la regla número trece del octavo capítulo, donde encontrará una repetición sobre este lenguaje; después deberá estudiar a fondo el octavo capítulo completo donde encontrará todo perfectamente explicado por medio de ejemplos. Sobre todo, se deberá esforzar por aprender a pronunciar las sílabas ta, da y ra. Primero, individualmente, de forma clara y expedita y, posteriormente, combinándolas entre sí como se muestra en dicho capítulo. Como mejor puede aprender esto es tocando escalas: primero practicando cada nota de la escala con ta, después con da y, finalmente con ra; luego dos notas con taa, después con daa y, por último, con raa. [Las sílabas] da y ra no producen un efecto diferente, por lo que pueden ser intercambiables; las notas así producidas permanecen unidas, nunca sueltas. Si las notas quedaran separadas, no se podría proseguir con ra, como tampoco se podría comenzar una nueva idea con esta sílaba; esto debería hacerse por medio de ta y no simplemente soplando o con la sílaba hi. El estudiante no debería ocuparse de la articulación contenida en el capítulo noveno, también llamada doble picado, hasta que tenga un dominio pleno de la contenida en el octavo, para lo cual quizá le sea necesario más de un año.

13

Cuando el alumno se haya familiarizado también con esta [última] articulación, podrá empezar a tocar su pieza con el método indicado anteriormente: marcando cada parte del compás bien con el pie o mentalmente en el tempo establecido y comprobando que mantiene un sonido bueno, firme y afinado, tal como lo ha aprendido del capítulo sexto. Debería tocar siempre con fuerza y vitalidad y prestar especial atención para que la coordinación entre el movimiento de los dedos y el de la lengua sea exquisita. Debe continuar haciendo esto, siempre con la misma pieza, hasta que domine la articulación y las cesuras contenidas en ella – es decir, [los lugares] en donde finaliza una idea – para, en consecuencia, aprender a encontrar el sentido que le ha dado el compositor y para que pueda respirar en el momento adecuado y dar claridad a su ejecución. Quizá a alguno le parezca demasiado el tener que observar todo esto. Admito que lo parece, pero no lo creo, y siempre he creído que lo que dice

el refrán: [“] A lo que se habitúa uno de joven le vale para siempre [”]¹⁷⁶, es perfectamente aplicable en este caso. Así es que uno se debería acostumbrar desde sus inicios a realizar todo lo que le sea posible y que tenga relación [con lo que nos ocupa] no dejándolo para el futuro pensando que vendrá por sí solo. Todo lo que se pueda aprender de una pieza debe ser aplicado y no ignorado; porque lo que se aprende en una pieza no hay necesidad de aprenderlo en otra.

14

Si el alumno tiene un profesor, es labor de este recordarle constantemente que practique cada pasaje de manera frecuente hasta que salga. Está claro que con este método el alumno no aprenderá muchas piezas, pero las aprenderá a fondo; y, aunque al principio los progresos puedan parecer pequeños, serán mayores cuando se lleve un tiempo practicando de este modo. Pero, en general, se comete el error de hacer aprender al alumno conciertos cuando aún no es capaz de tocar únicamente una simple melodía. Esto es poner el carro delante de los bueyes. Por tanto, no se deben acometer proyectos de tal envergadura (sobre todo si están en tonalidades lejanas y difíciles cuyo verdadero valor no reside solamente – como mucha gente piensa – en tocar muchas notas) hasta que se ha adquirido la destreza [necesaria]. Durante bastante tiempo se deben afrontar piezas simples, líricas, compuestas en tonalidades fáciles, o al menos no en las más difíciles, hasta que el [alumno] vaya adquiriendo más y más habilidad. Cuando ya haya realizado pequeños progresos, esto es, cuando posea un sonido firme, una lengua y unos dedos ágiles, una afinación más que digna, entonces podrá escoger piezas que contengan pasajes con escalas y saltos más difíciles en los que podrá ejercitar los dedos y la lengua. Pero como ya se ha advertido, evitando las tonalidades lejanas hasta que el oído esté formado completamente; porque sin un oído correctamente educado y sin unos dedos y una lengua [que se muevan] con fluidez – que en estas tonalidades es mucho más difícil de conseguir que en las fáciles – la ejecución resultará deplorable. La falta de claridad y de pureza [en la afinación] serán las consecuencias lógicas. Estos pasajes con escalas y saltos no debería tratar de hacerlos más rápido de lo que le permita el picado simple. El doble picado debe ser lo último que acometa y, antes de aplicarlo en los pasajes, se debe practicar durante mucho tiempo en grupos sencillos; porque, de otro modo, es muy probable que se pierda la igualdad y la claridad de los grupos y pasajes; ambas se deben mantener con sumo cuidado para que una nota no resulte más larga o corta que otra. Las notas deben ser iguales, ágiles y fluidas y, en un grupo de cuatro notas, el peso debe recaer siempre en la primera y la tercera, pero de manera que no cojeen, es decir, que la primera y tercera no resulten demasiado largas en relación a la segunda y cuarta. En el caso de los

¹⁷⁶ “Jung gewohnt, alt getan”.

tresillos el peso debe recaer sobre su primera nota, pero de manera que las otras dos no queden demasiado cortas en relación a ella. La belleza de un tresillo consiste en hacer sus tres notas tan idénticas como sea posible, pero siempre observando que el acento recaiga sobre la primera sin llegar al punto de que esta sea más larga o potente, porque entonces se podría producir un efecto pésimo. Esto se debe observar tanto en el picado simple como en el doble.

15

Aunque el alumno sepa todas estas cuestiones anteriormente citadas, todavía es demasiado pronto para hacer su presentación en público; aún le faltan muchas cosas. Sin embargo, si aún así deseara hacerlo, dejaría una impresión desfavorable tras de sí, que sólo podrá erradicar con el paso de muchos años. Así que es mejor para él esperar y acometer obras que le brinden la oportunidad de aplicar los ornamentos esenciales. Estos adornos esenciales aparecen constantemente, también en las piezas que ya ha aprendido a tocar; así los puede repasar y tratar de aplicarlos con propiedad de la manera en que se describe con todo detalle en los capítulos décimo y decimoprimer. Cuando escoja una pieza nueva ha de seguir estrictamente las instrucciones dadas, no obviando ninguna, sino tratando de aprehenderlas todas; incidiendo con especial atención en las que se refieren a los ornamentos esenciales, como condimento de su ejecución. Estos ornamentos son: 1) el *flattement* o *Bebung*; 2) la apoyatura o retardo (*Vorhalt*); 3) la apoyatura posterior o de paso; 4) la apoyatura doble o *Anschlag*; 5) la apoyatura doble desde la tercera inferior o superior o *Schleifer*; 6) el grupeto; 7) el trino corto o *Praller* y el *Schneller*; 8) el mordente; 9) el *battement* o mordente precedido por la nota inferior; 10) el glissando o *Durchziehen*; 11) el *forte* y el *piano*; 12) el trino. Como ya se ha comentado, se encuentran tratados con detalle en los capítulos décimo y undécimo, y deberían ser estudiados con aplicación. Recomiendo una vez más su uso apropiado.

16

Aunque ya he hablado del glissando entre dos notas en los párrafos *29* y *30* del décimo capítulo, quisiera decir aquí algo más para agradar al aficionado y mostrarle alguna de sus ventajas. Admito que el glissando entre dos notas produce un efecto muy satisfactorio cuando se realiza en el lugar adecuado y en muy pocas ocasiones. Sin embargo, si se utilizan con frecuencia, pierde el susodicho efecto y se vuelve aborrecible e insoportable. Para tener una visión general del conjunto, tomaré la segunda octava, ya que es en esta donde aparece la mayoría [de las veces], comenzando con Re'' y subiendo tono por tono hasta Re''' para volver luego a descender. Siguiendo estas instrucciones, se podrán añadir tantos tonos como uno desee.

17

El glissando ascendente se realiza levantando progresivamente el dedo del agujero de la siguiente nota o torciendo el dedo hacia un lado. Al hacerlo así la principal regla es: tan pronto como el dedo se empieza a retirar del agujero, se refuerza el soplido tanto como sea necesario para mantener el sonido constante; esto también es aplicable al contrario, es decir, en sentido descendente. Si no se hace esto, apenas el dedo ha comenzado a distanciarse del agujero, el sonido se debilita demasiado respecto a la nota precedente, de la cual había partido el glissando. La mejor [manera] de aplicar este ornamento es cuando los dedos se suceden ordenadamente y la nota a la cual nos lleva el glissando no se produce con una posición fuera del orden natural, es decir, con otra digitación [o posición de horquilla].

18

El glissando entre Re'' y Mi'' no es bueno, porque el Mi'' es débil por naturaleza; si se destapa sólo un poco el agujero, el sonido o no suena en absoluto o lo hace de una manera muy débil decayendo enseguida. Sería más viable hacerlo utilizando la llave de Mib: se empieza levantando el sexto dedo durante el intervalo en el que se está pulsando la llave de Mib, y del mismo modo se deberá ir soltando dicha llave de manera acompasada para que el Mi'' no quede demasiado alto por estar la llave de Mib todavía abierta. Es más fácil mostrarlo que decirlo; dado que presenta tantas dificultades en este registro, sería mejor no tener que usarlo en absoluto. Entre Mi'' y Fa''' es más fácil: se retira paulatinamente el quinto dedo. [Esto se puede hacer] curvando el dedo poco a poco hacia [uno de] sus lados, levantando la yema del dedo, o retirando completamente el cuarto dedo. Cualquiera de los métodos es correcto si se consigue que la nota se vuelva gradualmente más aguda. Si sólo se quisiese pasar de Mi'' a Fa'', se usa un procedimiento parecido, [con la salvedad de que] no se debe levantar del todo el quinto dedo, únicamente hasta que suene Fa''. Entre Fa''' y Sol'' se procede del mismo modo; pero de Fa''' a Sol''' ya es más difícil conseguir la afinación pura del Sol'''. Si se quiere ejecutar este paso por medio de un glissando, se debe realizar con el tercer dedo mientras que el cuarto permanece en su lugar; no obstante, no se debe retirar el tercer dedo del todo, sino sólo hasta que aparezca un Sol''' puro. De Sol'' o Sol''' a La'' vuelve a ser fácil: se ha de retirar poco a poco el tercer dedo – en el caso de Sol'' – o el cuarto y el sexto, en el de Sol'''. De La'' a Si'' también es fácil, pero de La'' a Sib'' es difícil. Aquí no funciona ninguna de las posiciones habituales para el Sib'' ya que no se puede hacer el glissando hacia ninguna de ellas porque la cantidad de dedos que hay que cambiar es demasiado grande. Cuando se desee realizar, se deberá digitar La'' e ir levantando la yema del dedo hasta que suene Sib''; ahí se detiene uno. De Sib'' a Do''' se procede del mismo modo, se levanta

la yema del dedo hasta que aparezca Do^{'''}. O se digita Sib^{''} con 134567 y se desliza el quinto dedo hacia abajo hasta que suene Do^{'''}. De Si^{''} a Do^{'''} vuelve a ser fácil; se destapa poco a poco el primer dedo hasta sacarlo del todo. De Do^{'''} a Re^{'''} es difícil: o bien se digita Do^{'''} con 24567 y, al mismo tiempo que se mantiene Do^{'''} y mientras se levanta completamente el sexto dedo, se pone el tercero sobre la flauta mientras que las yemas del cuarto y quinto se levantan gradualmente para pasar de Do^{'''} a Re^{'''}. O bien se digita 13467 y se retira paulatinamente el primer dedo del agujero para, en cuanto se haya destapado de todo, poner el segundo sobre la flauta y levantar las yemas del cuarto y sexto poco a poco hasta que se llega al Re^{'''}.

19

Los glissandos descendentes se hacen de la siguiente manera: para pasar del Re^{'''} al Do^{'''}, con la posición de Re^{'''} se mantienen los dedos cuarto y sexto estirados en alto por encima de la parte interior de la flauta y se van bajando a la vez hacia los agujeros hasta que se cubran de todo, así se obtiene Do^{'''}. De Re^{'''} a Do^{''} se procede así: se digita Re^{'''}, se estiran los dedos cuarto y sexto como en el anterior, llevándolos paulatinamente hacia abajo hasta [llegar a] Do^{'''}, y desde aquí se continúa apoyando el quinto dedo de la misma manera mientras que, al mismo tiempo, se retira el tercero para obtener Do^{''}. O se puede aplicar el procedimiento [para ir] de Do^{''} a Re^{'''} pero a la inversa, es decir, de la manera que se iba antes hacia arriba se va ahora hacia abajo. De Do^{''} a Si^{''} es como de Si^{''} a Do^{''}; esto es, se digita Do^{''} con 13467 y se va cubriendo poco a poco con el quinto dedo para producir un Si^{''}; o se toca Do^{''} con 24567 y se desliza el primer dedo sobre el agujero hasta obtener Si^{''}. Si el agujero se cubriese de todo resultaría Sib^{''}. Para pasar de Sib^{''} a La^{''} no hay otra manera que tomar el Sib^{''} con el primer y tercer dedo y deslizar el segundo dedo sobre el agujero hasta que se consiga un La^{''}; si se cubre el agujero del todo se producirá un Sol^{''}. De La^{''} a Sol^{'''}, [y] a Sol^{''}; de Sol^{''} a Fa^{'''} y Fa^{''}; de Fa^{''} a Mi^{''} y de Mi^{''} a Re^{''} son todos fáciles, simplemente se ha de invertir el procedimiento indicado anteriormente [para ascender]. Espero que esto sea suficiente para enseñar a los amantes de este ornamento como proceder, también en otros casos diferentes a estos que puedan surgir. Por mi parte, no haré uso del mismo a menos que mi sentimiento se vea impelido a ello con fuerza. Quiero repetir una vez más que si se quiere hacer [por el mero hecho de] demostrar que se es capaz de llevarlo a cabo, sin duda estará siempre en un lugar inadecuado; sin embargo, si está en el lugar correcto, lo cual ocurre muy raramente, no fallará a la hora de producir un efecto bello.

20

Voy a volver ahora al punto en el cual el alumno se ocupaba de los ornamentos esenciales. Uno de los más importantes entre estos es el trino, por ello debe ser practicado con mucha diligencia y atención. Se debería observar celosamente la ubicación que tiene el trino a realizar, y ver si es de tono o de semitono, lo cual se puede deducir de la sucesión de sonidos que tiene la escala en la que está tocando. En una flauta sin más llaves [que la de Mib] esto no siempre es posible, aunque cuando lo es, no se debería pasar por alto. Como ya he mostrado con todo detalle en el capítulo undécimo, en una flauta con varias llaves se pueden tocar los trinos en la mayoría de las tonalidades más correctamente que en una flauta ordinaria. Si el alumno posee una flauta con varias llaves, debería preocuparse por aprender a trinar con todos los dedos, incluidos los pulgares, no sólo de manera regular y bella sino a la velocidad adecuada [en cada momento]. Y para llegar a alcanzar más seguridad al hacerlo, debería ejercitar un [sólo] dedo de cada vez. Para que el trino sea regular, ha de prestar atención a que el peso recaiga sobre la primera nota, que es la que se ha de transformar en trino. El trino nunca debe ser separado de la apoyatura que le precede, incluso aunque la nota sobre la que está escrito el [signo de] trino esté tras una apoyatura. Los trinos que aparecen durante el transcurso de una melodía tienen su apoyatura y su resolución. La manera en la que se debe ejecutar un trino y cuántos batidos deben realizarse para cada tempo dado, viene explicado en el capítulo undécimo, y esto último en particular en el párrafo *13* del mismo. Para llegar a la velocidad adecuada he sugerido que se tome la tercera división de una parte. Sin embargo, en los casos en los que el tempo es muy rápido, la tercera división de un pulso (o sea, ocho notas para una negra) resulta demasiado rápida, por lo que se deberían realizar seis notas en lugar de ocho; para dividirlo de manera homogénea se deberían contar sólo tres batidos del dedo – como si fuera un tresillo en ese tempo – mientras que las otras tres sonarán al levantarlo; de este modo las seis resultarán iguales. En un movimiento muy lento, en donde estas ocho notas por pulso generarían un trino demasiado lento, se deberían hacer doce notas, contando seis [cuando el dedo está] abajo mientras que las otras seis sonarán al levantarlo. En relación a esto léase el párrafo *13*. Una tabla con todos los trinos y la explicación de cada uno de ellos se puede encontrar en el párrafo *15* del capítulo undécimo.

21

Una vez que el alumno haya realizado todo esto, bien con la ayuda de un profesor competente o por medio de sus propia dedicación, ya estará en disposición de tocar una pieza con claridad y afinada en el ritmo correcto, a un tempo adecuado, con la articulación correcta y con unos adornos esenciales

bellos y apropiados. Debería practicar de esta manera durante una buena temporada y tratar de hacer sus melodías cantables y entretenidas. Para conseguirlo todo, debe pensar en su sonido como un hilo que no se puede romper salvo que el compositor lo indique por medio de silencios u otros signos, o si lo exige la expresión de la pieza. A este hilo quedan cosidas, por así decirlo, las notas por medio de la correcta pronunciación de las sílabas descritas con anterioridad, y del lenguaje que surge de ellas. Este sonido conectado o hilo debería resultar siempre nítido, resonante y cantáble, al igual que las notas unidas a él; y los intervalos, puros. En este caso, el canto puede servir de mucha ayuda, y si se presenta la oportunidad de practicarlo, se debería aprovechar. Su interpretación ganará mucho cuando sea capaz de cantar mentalmente lo que está tocando de manera que no sólo toque notas sin más, sino que lo haga con sentimiento. Porque si uno quiere conmover a los demás con lo que toca, antes debe conmoverse él mismo.

22

[El alumno] debe ejercitar los dedos y la lengua hasta que estén sincronizadas incluso en los pasajes más rápidos, tanto en escalas como con saltos, de modo que todo suene puro, redondo y claro. Todas las notas deben tener su [verdadero] valor para que puedan ser oídas, también a la máxima velocidad; debe escucharlas él mismo o el oyente tampoco lo hará. Para lograrlo, el peso o acento (que suena más erudito) debe siempre recaer en las notas buenas. Esto también es asequible a base de practicar mucho cada día. Además se deberían escuchar, cuando se tenga la oportunidad, a buenos intérpretes, buenos cantantes y buenos músicos [en general] y tomar sus interpretaciones como modelo para educar el gusto y estar en disposición de hacer una selección apropiada de lo que se ha oído para aplicarlo en sus interpretaciones. No es aconsejable imitar todo lo que resulte extraño, sino seleccionar lo que pueda ser útil e integrarlo con el propio gusto personal.

23

Cuando se escucha a un flautista, se debe investigar si reúne todas las características inherentes a uno bueno, antes de imitar lo que hace. Porque si no se hace así, resultará fácil cometer errores. Por lo tanto, debe cerciorarse de que el flautista tiene una postura airosa, libre y relajada; un sonido bello, lleno, masculino, que canta, metálico y homogéneo y una afinación pura; que pronuncia bien tanto en el agudo como en el grave; que su sonido es flexible y capaz de matizar; que sus interpretaciones son variadas; que articula correctamente, con una pronunciación fluida y clara; que esta precisión se ve reforzada por la sincronía entre el movimiento de la lengua y de los dedos; que sus pasajes y melodías suenan con claridad, facilidad y fluidez; que toca desde

el corazón y sus interpretaciones están plenas de sentimiento y expresión; que aplica sus ornamentos esenciales con cabeza y hace una elección adecuada de sus ornamentos libres [mostrando] comprensión de la armonía y, por tanto, aquellos aparecen en los lugares correctos; que se muestra relajado al tocar y no ansioso o preocupado, y que no estropee o interrumpa la ejecución por las muecas [que realiza]. La relajación al tocar es una de las principales virtudes de los intérpretes: es raro encontrarla en personas jóvenes, por lo que a menudo les falta la verdadera expresión de la pasión principal de una pieza, puesto que, por regla general, tocan con demasiado celo. Esta calma y relajación siempre llega cuando el fuego salvaje se ha extinguido.

24

Cuando un intérprete posee estas cualidades, entonces el alumno puede imitarle sin temor alguno; también debe preocuparse por hacer suyo todo lo anteriormente mencionado a base de tiempo y dedicación. ---- Todo esto está relacionado con la práctica individual; pero también debería escoger buenos duetos, cuando pueda hacer uso de ellos, en los que debería tocar alternativamente la primera y segunda voz para tener más oportunidades de practicar el ritmo; buenos tríos y cuartetos, con los que debería habituarse a escuchar otras voces para aprender a tocar correctamente en el conjunto, lo cual es uno de los mayores artes en la flauta. Por medio de esta práctica continuada, educará el oído. Entonces, podrá afrontar piezas de más enjundia como conciertos y solos y, en particular, los grandes *Adagios* que contienen; sobre todo si están compuestos en estilo italiano (aunque en la música instrumental actual estas melodías tan elaboradas prácticamente se han perdido). Debería aprender a decorarlos con ornamentos libres gracias a los conocimientos de armonía que ha adquirido; sin ellos, su interpretación permanecerá como algo banal y rutinario. No obstante, debe obrar con cautela y no trasladar nada a su interpretación que pueda resultar perjudicial a la pasión principal de la pieza. -- Cuando haya llegado a ser un excelente flautista y a dominar todos los aspectos técnicos [del instrumento], todavía le faltará mucho y no será más que un buen instrumentista, si antes no era ya músico. Pero debe empeñarse en [llegar a] ser uno y sólo entonces tendrá un valor extraordinario.

25

Debe esforzarse por encontrar el carácter correcto de una pieza por medio de la determinación del tempo en relación a la palabra escrita sobre [el pentagrama]; si bien estas palabras no siempre describen el tempo de la pieza con total precisión, se debe uno primero referir a ellas y luego dejar que sea el sentimiento el que lo establezca [definitivamente]. Como la misma palabra escrita sobre el pentagrama puede aparecer en dos movimientos distintos y

esto no significa que vayan a llevar el mismo tempo, se debe dejar que sea el sentimiento quien lo decida, porque las pasiones tienen distintas gradaciones entre sí de la misma forma que cada uno las siente de manera dispar. En los movimientos lentos la ejecución no debe dejar de ser suave y agradable ni en los rápidos alegre y vivaz, de manera que los primeros no resulten demasiado divertidos y saltarines, y los otros demasiado desganados y perezosos.

26

Debe tratar de ejecutar las piezas de tal modo que sean comprensibles para el oyente; cuando la audiencia no sabe lo que quiere decir con el instrumento es debido a que está ejecutado sin claridad ni orden, a que él mismo no lo siente, o a que la melodía está plagada de ornamentos (tanto esenciales como libres) dispuestos de forma inadecuada, enmascarándola, haciéndola irreconocible o ahogándola totalmente; o a que está arrastrada de manera miserable y tosca; o se vierten unas cosas sobre otras sin separar las ideas de forma adecuada. La interpretación de la música debe asemejarse a la de un buen discurso: del mismo modo que este puede verse mejorado o estropeado por una interpretación buena o mala respectivamente, así también le ocurre a una pieza musical. Puede ocurrir que una pieza mediocre gane mucho al estar bien interpretada. Es un deber no tocar nunca de forma descuidada, independientemente de quién haya escrito la pieza o para quién se esté tocando. Incluso cuando uno practica solo, debe hacerlo como si tocara delante de un grupo de personajes ilustres, de modo que [esta situación] quede grabada en su mente de manera tan vívida, que cuando ocurra de verdad no haya lugar al error.

27

Dado que un intérprete de conciertos y solos siempre interpreta piezas estudiadas [a conciencia] y debe preocuparse de añadir muchos ornamentos y otros artificios no considero oportuno que toque como ripienista¹⁷⁷. De hecho, dado que un ripienista debe ejecutar de manera sencilla y simple, seguramente perjudicará al conjunto al aplicar dichos artificios que ha asimilado y que son de otra naturaleza. O, si se ha habituado a tocar de manera llana, estropeará sus interpretaciones como solista. Sin embargo, el caso de la flauta es una excepción: dado que en contadas ocasiones se escribe para ella de manera simple, no supone un gran perjuicio si de vez en cuando se deja algún ornamento¹⁷⁸ por el camino; especialmente en los pasajes solistas. No obstante, si [la voz de la flauta] aparece doblada, lo cual considero que es un grave error,

¹⁷⁷ Es decir, como músico de orquesta.

¹⁷⁸ "Blumen", literalmente, flores.

está claro que debe obviar los ornamentos libres y, mientras toca con el ripieno, observar en su interpretación un estilo bueno y sencillo adornado con los ornamentos esenciales y necesarios y dejar los floreos para más adelante. Como solista tiene la libertad, cuando toca su parte a solo, de ejecutar lo que quiera y de llevar a cabo [sus ideas] de acuerdo a su fantasía ¡Pobre del que no lo haga correctamente!

28

Pero si se piensa que ser un músico orquestal es más importante que ser solista, y uno se esfuerza por llegar a ser un ripienista extraordinario, por esta misma razón, no podrá llegar a ser un buen solista; sobre todo si se es del tipo de músico orquestal, de los que tenemos muchos, que creen que han cubierto el expediente aporreando el instrumento¹⁷⁹ ¡Y estos quieren llegar a ser excelentes solistas! Si un buen músico orquestal quiere llegar a ser un buen solista, debe abandonar su labor como ripienista porque, de lo contrario, se perjudicará a sí mismo y a toda la orquesta. Apelo a esta experiencia mía: en la orquesta de una gran capilla, donde muchos solistas debían actuar como ripienistas, estaba claro que había demasiados solistas. Hágase una prueba y júzguese. Un solista que al mismo tiempo debe servir como solista, no podrá renegar de su parte ripienista al tocar un solo ni de su lado solista al tocar como ripienista.

29

Quienes deseen adquirir una buena manera de interpretar, deben tomar un buen cantante como modelo (me refiero a un cantante que ha practicado su arte en base a las reglas y con buenos fundamentos, no a aquellos que se imaginan que lo son). Debe tratar de imitarlo tanto en lo melódico como en los pasajes rápidos [y] hasta que sus melodías y sus pasajes [técnicos] no suenen como los del cantante, no estará en el buen camino ni poseerá los métodos correctos. Estos métodos, así como otros válidos para producir pasajes y otros artificios que no son propios de los cantantes, aparecen explicados con todo lujo de detalles en los capítulos concernientes al lenguaje de este instrumento¹⁸⁰. Debe preocuparse también por enriquecer y embellecer sus melodías con los ornamentos esenciales del mismo modo y, cuando haya adquirido una adecuada comprensión de la armonía, tratar también de combinarlos con los ornamentos libres. La velocidad de los adornos debería regirse por el tempo de la pieza en la que han de ser introducidos; así en el *Allegro* serán más rápidos y en el *Adagio*, más lentos. Hoy en día, los compositores escriben a menudo los ornamentos en notas [reales] cuando aparecen casos similares.

¹⁷⁹ "wenn sie recht ins Zeug hinein hauen".

¹⁸⁰ Capítulos Octavo y Noveno.

30

En realidad, donde los ornamentos libres se encuentran como en casa es en el *Adagio*. En los movimientos rápidos apenas se usan dichos adornos, excepto cuando la melodía es muy simple. Los *Adagios* en estilo italiano ya no son tan comunes, lo cual es una lástima. En lugar de estos, se escriben pequeñas melodías fáciles que albergan más el gusto francés que el italiano; o Romances en un estilo mixto en los que sólo se aprecian adornos esenciales como el trino, la apoyatura, grupetos, mordentes y otros por el estilo. En ellas, uno se puede mostrar como un intérprete *galante*, pero no como un músico. Presumiblemente, estos *Adagios* han sido abandonados porque no todos los intérpretes tienen los conocimientos necesarios para interpretarlos de manera satisfactoria. Cuando se ejecutan sin el conocimiento adecuado generan una interpretación aburrida y cansina que hace anhelar el final a todo el mundo, incluido el propio intérprete. Estos movimientos lentos no son aptos tampoco para intérpretes de temperamento fogoso porque, [para llevarlos a cabo], se requiere un sentimiento sosegado, tranquilo y agradable.

31

En los movimientos rápidos, uno debe cuidarse de no exagerar la velocidad porque, de este modo, la pieza perderá sus proporciones internas y los pasajes perderán su redondez al no estar uno en condiciones de tocarlos tan rápido. También se debe prestar atención a que el tempo que se tome al principio sea el mismo que en el que se han practicado los pasajes, porque si se comienza con un tempo demasiado lento, se tendrían que tocar los pasajes que se han practicado rápidamente, aún más rápido. Esta urgencia inapropiada supone una falta que poseen muchos solistas y concertistas. Probablemente, este error surge de la siguiente forma: cuando uno se pone con una obra que contiene pasajes difíciles, normalmente se para en ellos durante mucho tiempo, practicándolos hasta que llega a dominarlos; esto ocurre todos los días; pero descuida el resto de la obra porque parece muy fácil para pararse en ello y sólo practica los pasajes, que se van volviendo más y más rápidos imperceptiblemente hasta que llega a un punto tal en el que no es capaz ya de tocarlos lentamente porque, si lo hace, los estropea. Para tratar de evitar este mal, tóquese toda la pieza a su tempo adecuado hasta llegar a los pasajes, que se deberían practicar seis, ocho, diez y hasta doce veces prestando especial atención a la articulación y a la pronunciación correcta y clara, de modo que cada nota tenga su peso y duración adecuados. Entonces, se vuelve a comenzar al principio y se comprueba que el tempo es todavía el correcto, de nuevo a los pasajes, al principio, y así sucesivamente hasta que el conjunto resulte correcto.

Ya he expuesto anteriormente con claridad que el tempo de una pieza no se debe tomar más rápido de lo que se puedan tocar los pasajes, pero siempre es

mucho mejor no tocar la pieza para nada si uno no está en situación de poder tocar los pasajes a su justa velocidad, porque entonces la vitalidad y la alegría – como características inherentes al *Allegro* – se perderían y la pieza se estropearía echándose a perder. Por ello sería mejor dejar este tipo de piezas a un lado y esperar hasta que uno esté capacitado para hacerlas correctamente y ejecutarlas en público.

32

Dado que con los crescendos y diminuendos del sonido, y con el forte y el piano en sus diferentes grados, se introducen luces y sombras en la interpretación, y los encontramos tanto en el *Allegro* como en el *Adagio*, debo hacer especial hincapié en que no se toque siempre en un mismo color, como se suele decir, porque sonaría plano, tosco y demasiado monótono. En el capítulo sobre los ornamentos esenciales se podrá encontrar cómo se deben efectuar estos adornos. En la octava grave de la flauta uno se debe esforzar por producir las melodías, tanto en el *Allegro* como en el *Adagio*, con un sonido lleno, viril, metálico, cantáble y potente porque si suena leñoso – como ocurre la mayoría de las veces – no se escuchará claramente, ya que el sonido de la flauta en el grave no es tan penetrante como en el agudo. Sobre todo se deben reforzar los sonidos graves cuando en el *Allegro* surgen saltos. Al interpretar, la expresión debería tener como referencia el afecto principal del conjunto. El intérprete podrá apreciar esto mucho mejor si la pieza es un todo coherente en el que el sentimiento principal sea claro desde el principio hasta el final ¡Por supuesto que no es tarea fácil para el compositor! Ni tampoco se encuentra siempre. Dado que cada pieza, aunque esté muy limitada por las reglas, no es otra cosa que una fantasía en donde se alternan las ideas vivaces, alegres, agradables y tristes según las diversas pasiones, el intérprete debe fijarse bien en ellas para tratar de expresarlas. Además, como ya se ha advertido, se debe subrayar de manera especial la pasión dominante para que las otras queden en un segundo plano. Y para evitar, en la medida de lo posible, la monotonía, los pasajes que aparezcan a menudo deberían ser ejecutados de maneras diferentes: por medio de las notas, con luces y sombras, mediante la aplicación de ligaduras o staccatos o con pianos y fortes; pero siempre sin deslucir el sentido [de la pieza], porque en tal caso, es mejor tocarlo tal y como está escrito.

33

Si el ejecutante desea llevar a cabo todo esto escrupulosamente, debe tener totalmente bajo control las cuestiones mecánicas a la hora de tocar, siendo la pronunciación una de las más importantes. No le debe faltar nada, todo debe dominarlo de tal manera que no necesite estar pensando en ello mientras toca: solamente debe ocuparse de la pasión y de la expresión. Si quiere ser merecedor

del título de Virtuoso, debe poder alcanzar los límites de [las posibilidades del] instrumento, es decir, debe ser capaz de hacer todo, todo lo que es factible en la flauta (y en la flauta se puede hacer mucho), desde una simple melodía a las dificultades más deslumbrantes. No le debe importar si este o aquel bocazas dice: esto no es adecuado para la flauta. Yo digo: todo lo que se pueda hacer en la flauta es adecuado, y debes ser capaz de hacerlo si quieres llegar a ser un Maestro.

34

Es imposible fijar aquí por escrito todos los casos y realidades concernientes a la interpretación. Y aunque fuese posible no tendría una utilidad universal, porque casi todo el mundo siente, y por tanto también interpreta, de manera diferente. Así es que lo dejo zanjado diciendo: uno habla a través de su sonido; por medio de él se lleva el sentimiento propio hacia el de los oyentes provocándoles tristeza o alegría; se les dice con el corazón y el alma lo que se siente con el máximo énfasis para dejar una impresión indeleble en su corazón. O, al menos, se intenta; si no se consigue todo, se conseguirá algo, y con posterioridad, y gracias a la práctica constante, llegará el resto. A no ser que el intérprete sea un perezoso, actúe descuidadamente o esté carente de talento. Si se quiere obtener el efecto mencionado, uno debe hablar desde el alma. Obviamente, es más fácil de hacer esto con palabras que con notas y sonidos. De todo esto se puede inferir cuánto depende tanto del compositor como del intérprete, y que, efectivamente, no basta con escribir una reata de notas, aunque estén en el orden correcto, y repetirlas de nuevo sin tener nada que decir; sobre todo cuando dicha reata ha sido ya utilizada por otro compositor. Por eso es muy bueno cuando un buen compositor puede ser un buen intérprete de su propia música.

35

Aunque en mi pequeño tratado de flauta travesera, ya publicado¹⁸¹, he contestado con todo detalle a las preguntas: *¿son utilizables todas las tonalidades en la flauta? Y, en caso negativo, ¿cuáles no lo son? ¿Son aptas todas las tonalidades para tocar conciertos o piezas en general en las que hay un potente acompañamiento, en una gran orquesta? Y si no es así, ¿cuáles van bien?*, no tengo duda alguna en volver a repetirlo aquí literalmente puesto que lo considero importante. [Respecto a] la primera cuestión, o a si todas las tonalidades son utilizables en la flauta, sólo se puede responder que sí pero con reservas. En una flauta común no es posible hacerlo a causa de la falta de un temperamento apropiado; pero si la flauta está correctamente afinada, aunque siempre quedará una u otra

¹⁸¹ Tromlitz, *Kurze Abhandlung*.

dificultad [sin resolver], no será óbice para que alguien con un buen oído para la afinación pura lo pueda hacer. Una flauta así debe tener, al menos, dos llaves (esto es, la de Mib y la de Re#); con una sola no funcionará. No obstante, si uno tiene *una flauta bien ajustada y correctamente temperada* con las llaves de Mib, Re#, Fa, Sol#, Sib y, cuando sea posible, Do' y Fa [largo] y sepa utilizar estas llaves no sólo para las notas de las cuales llevan el nombre – únicamente para producirlas con un sonido más brillante – sino también en las notas en las cuales tienen una gran influencia en la afinación pura (que, en realidad, es su gran ventaja a la hora de utilizarlas), entonces uno puede tocar afinado en todas las tonalidades, aunque es difícil. Por tanto, es ridículo cuando alguien le ha puesto a una flauta dichas llaves sin saber exactamente para qué son o sin tener la más mínima idea de cómo pueden ser utilizadas, por desconocimiento de sus características internas, y las han puesto ahí únicamente para que el espectador crea que toca mejor que otros cuando, a menudo, son intérpretes mediocres con un sonido leñoso que ni siquiera han llegado a pensar en las llaves ¿Cómo creen que van a poder llegar a manejar como es debido tantas llaves si ni siquiera son capaces de hacerlo con la llave de Re#, que es mucho más fácil de manipular y que es tan necesaria para la afinación pura? A estos señores, si me lo permiten, les voy a dar un bienintencionado consejo: primero deben conocer las proporciones correctas de los intervalos y aprender a tocarlos puros en una flauta correctamente afinada con las llaves de Re# y Mib antes de colocar más llaves en la flauta sin saber donde están y como han de ser usadas. [En general,] no aparecen piezas enteras escritas en tonalidades difíciles o desacostumbradas, pero conviene estar familiarizado con ellas y saber cómo tratarlas por si se da el caso de que aparezcan al modular. De estas tonalidades, las más difíciles son: *Mib menor, Mi Mayor, Fa menor, Fa# Mayor y menor, Solb Mayor y menor, Sol# Mayor y menor, Lab Mayor y menor, Sib menor, Si Mayor, Do# Mayor y menor*; las restantes se aceptan como utilizables y en ellas se componen ya piezas completas, aunque sigue siendo una rareza escuchar afinadas la mayoría de ellas. He dicho que se deben conocer bien estas tonalidades y digitar correctamente sus intervalos porque, a pesar de lo que mucha gente cree, no es lo mismo digitar de un único modo las notas con sostenidos y con bemoles, por ejemplo, Mib y Re#; Fa y Mi#; Fa# y Solb; Sol# y Lab; Sib y La#; Do# y Reb. Si se utiliza la misma posición [para cada pareja], es seguro que no se podrá producir ni una sola escala afinada. Tampoco será posible hacerlo, aunque se utilicen las digitaciones adecuadas, si se lleva a cabo en una flauta que no esté correctamente afinada. Esto viene a mostrar la cantidad de problemas a los que se ve sometida la construcción de estos instrumentos y lo difícil que es tocar afinado en los mismos. ---- En una flauta bien afinada todas las tonalidades son utilizables; si, [además,] tiene varias llaves correctamente afinadas, mucho mejor; siempre y cuando tanto el constructor como el intérprete tengan un oído bien afinado. Dado que la mayoría de estas tonalidades mencionadas no se utilizan como escalas completas sino sólo en modulaciones vayamos, pues, a las

que son usadas como tonalidades enteras¹⁸²: *Re Mayor y menor; Mib Mayor; Mi Mayor y menor; Fa Mayor y menor; Sol Mayor y menor; La Mayor y menor; Sib Mayor; Si menor; Do Mayor y menor*; como las tonalidades de *Mi Mayor y Fa menor* son usadas de vez en cuando, aunque muy raramente, como tonalidades enteras, no las he querido omitir aquí aunque ya aparecen en la primera lista. El resto [de la segunda lista] son las más practicables por su uso más fácil aunque algunas no son aplicables en todas las situaciones – como en conciertos u otras piezas con mucho acompañamiento – debido a su afinación desigual, especialmente en la primera octava donde aparecen muchas notas mates y débiles al lado de [otras] brillantes y respecto a las cuales [aquellas] quedan altas con suma facilidad. Si se quiere que todo suene nítido y comprensible se deben escoger tonalidades donde la mayoría de las notas sean brillantes, en caso contrario no se escucharán todas, lo que supondrá que tanto la buena ejecución como la claridad se pierdan completamente. Si uno desea que se le escuche todo el rato a base de soplar con más fuerza en las notas mate de una de estas tonalidades desiguales para tratar de hacerlas más potentes y brillantes sólo conseguirá que le queden demasiado altas, porque ceden fácilmente, y tampoco serán más brillantes por lo que resulta un segundo mal, es decir, la afinación impura. Así es que las tonalidades que tienen en sus escalas la mayoría de las notas brillantes son las más apropiadas para obras con acompañamiento de muchos instrumentos; mientras que las otras lo son para las que tienen un acompañamiento más ligero como quintetos, cuartetos, tríos y dúos (excepto los de dos flautas) y, sobre todo, los solos. Si uno quiere mostrar que también está familiarizado con estas tonalidades en su instrumento, ciertamente puede hacerlo aquí con mayor provecho que en un concierto. Sin embargo, el que desee tocar piezas en la flauta con un acompañamiento lleno en dichas tonalidades debería ser compositor, además de intérprete, para poder así disponer el acompañamiento de tal modo que la parte solista no quede perjudicada o tapada por aquel. No obstante, creo que, aunque se observase todo esto escrupulosamente, un concierto compuesto en una de estas tonalidades no produciría un efecto especialmente bueno por las razones aducidas con anterioridad; sobre todo en una flauta común cuya afinación en estas tonalidades es especialmente mala. Por lo menos yo nunca he escuchado a [nadie] tocarlo afinado. Normalmente, quienes tocan en dichas tonalidades no lo hacen con la intención de haber hecho una buena elección, sino, simplemente, para demostrar que son capaces de hacerlo; pero el efecto también es consecuencia de esto. Lo que he dicho aquí no debería servir para aquellos a los que no les gusta estudiar como pretexto para no tener que aprender a tocar en dichas tonalidades; uno debería ser capaz de tocar tanto en estas como en las otras cuando sea necesario. Por ello se adaptarán mejor a piezas con un

¹⁸² Tromlitz se refiere a tonalidades enteras o escalas completas a aquellas que se utilizan para la composición de una obra para flauta como tono principal.

acompañamiento ligero en donde se pueda escuchar al intérprete con nitidez y se pueda observar la afinación pura mejor; porque no es suficiente con dominar completamente las posiciones de estas tonalidades y digitar todo correctamente: no se puede tocar afinado si uno no se deja aconsejar por el oído. A pesar de que muchos crean que sólo con tapar correctamente los agujeros todo está bajo control; no es así. En una flauta bien afinada esto ya hace muchísimo, pero no lo es todo; un oído bien educado debe regular la fuerza del aire porque, de otro modo, todo estaría desafinado. Si fuese simplemente una cuestión de colocar los dedos de manera correcta, no sería tan difícil tocar afinado en la flauta y sería posible que veinticuatro flautas tocasen afinadas al mismo tiempo al igual que lo harían otros tantos violines¹⁸³; sólo pruébese y se verá; a menudo ni siquiera dos flautas son capaces de tocar afinadas entre sí o con el resto del conjunto como para hacerlo un número tal. Aunque no se debe pensar que es imposible; es perfectamente posible, pero difícil de encontrar.

36

Así es que esto es lo que una larga y dilatada experiencia me ha brindado. No me congratulo de haber tocado toda la materia, ni siquiera de haberla agotado; aunque creo que he hablado aquí sobre la mayoría y de todo lo necesario. Aunque diversas cuestiones ya han sido también dichas por otros, creo que aún no con la pertinente corrección; por no hablar de las mejoras posteriores que han ido surgiendo y de su aplicación a cada caso¹⁸⁴. Sin embargo, la verdad seguirá siendo la verdad sin importar quién la haya dicho ni cuándo. Si no se comparte siempre mi opinión y se está en desacuerdo conmigo aquí o allá, ruego que se haga con moderación, porque con acritud no se consigue nada. Puedo haber errado, aunque creo que todo está fundamentado; pero quien a primera vista no comparta mi opinión también puede estar equivocado. Principios opuestos presentados de manera agradable pueden explicar asuntos dudosos. Pero no responderé ninguna acusación inmadura e intempestiva. Finalmente le ruego al lector que acepte este laborioso y bienintencionado trabajo que no se ha completado en un año, ni tan siquiera en dos. Dependiendo de la acogida que tenga esta obra se decidirá la producción o no de otro tratado sobre las características de la flauta con varias llaves, y, en especial, la de mi reciente invención, su superioridad, utilidad y

¹⁸³ Una referencia a los *Vingt-quatre Violons du Roi* de Luis XIII y Luis XIV de Francia.

¹⁸⁴ Aunque Quantz ya había tocado estas cuestiones, sí es cierto que Tromlitz es el primero que explica minuciosamente cómo se debe usar una flauta con cuerpos de recambio, llaves de Re# y Mib (así como las de Sol#, Sib, Fa corto y largo, y Do''), corcho con tornillo y registro del pie.

adecuada aplicación, [y] donde también se incluirá mucha [información] sobre la construcción de flautas¹⁸⁵. Con esto me confío a vuestro benévolo recuerdo.

Fin



¹⁸⁵ Tromlitz, *Über die Flöten*.

ÍNDICE

de los temas más importantes contenidos en este trabajo

A

a, una vocal articuladora, 164, 238

Aceite,

demasiado es pernicioso, 41

el mejor para las flautas, 41

estropea el cuero de las llaves, 30

ad o *at*, en articulación, 181

Ad libitum, 292-3

Adagio, 18, 28, 102-3, 114-6, 181, 197, 263, 363, 365-7

Adelantar y retrasar la barbilla, 50, 142

Adjetivos, de los Afectos, 102

Adornos, véase Ornamentos.

Afinación, pura, 118 y siguientes

Afinar

el teclado y el violín, 69, 70

una flauta es difícil, 28, 39, 129-132

Agua, estropea el cuero de las llaves, 29, 31

Agudo, registro, 6, 31-3, 48, 120, 274

necesita menos aire que el grave, 141

su práctica continua es necesaria, 50-1

Aire, 7, 12, 49, 121

cómo llegar a dominarlo, 141

en las escalas, 127 y siguientes

que estas diferencias [al utilizarlo en las escalas] no estropee la homogeneidad sonora, 128

más en el registro grave que en el agudo, 119, 140

se rige por reglas y la lengua, 159

raramente con el pecho, ídem.

Allabreve, o *Alla capella*, 87, 90

Allegro, 18, 101, 197, 292, 365

Alumno, 5-6

debe aprender a respirar y articular, 355-7

debe prestar atención a sus fallos, 22

no debe escatimar esfuerzos, 351

no debería necesitar apreciaciones reiterativas, 22

qué es lo primero que debe observar, 158, 351

Alzar, 98, 105-7

Amor propio, cuando se reprime, 18

Anacrusa, 98

Apoyatura, 242 y siguientes

desde abajo, 243

doble, 252-4

larga o corta, 243

posterior, 252

Arrogancia, 16, 351

Arte, 4, 7, 20, 121

Articulación, 161 y siguientes (Cap. 8º) y 219 y siguientes (Cap. 9º)
 excepciones, 195
 tocar sin ella, 237-8
 pequeño resumen y ejemplos, 186

B

Barbilla, su labor, 49
Battement, 261
Bebung, véase *Flattement*.
Bemol, signo, 84
Brazo, 47, 52, 351
Burney, 12

C

Cabeza, cómo debe mantenerse, 47-8
Cadencias, 292 y siguientes (Cap.12º)
Cantante, el bueno es nuestro modelo de interpretación, 162
Cantar, es bueno para tocar afinado, 122, 362
Canto, mezclado con pasajes técnicos, 220
Causa de tocar desafinado, 56
Claves, 77-9
Coma, qué es, 60, 67-8
Comienzo, signos para volver al, 86-7
Comparación entre el arco del violín y el aire en la flauta, 161, 238
Compases, tipos, 88 y siguientes (Cap.5º)
Composición, 8-9
Compositor,
 debe conocer el instrumento, 9, 60
 los que usan sus dedos en lugar de sus oídos, 103-4
Conciliani, 220
Contenido de una pieza, y su tempo, depende del sentimiento, 103-5
Crescendo y *Decrescendo*, 263-4, 367
Cromático, 144
Cualidades
 de un alumno, 16-7
 de un buen profesor, 18-9
Cuero, 29-30
Cuidado de la flauta, 40 y siguientes
Custos, 86

D

da, una sílaba articulatoria, 170 y siguientes
Da Capo, 86-7
daa, una palabra en la articulación, 172 y siguientes
Dedo/s
 deben trabajar conjuntamente con la lengua, 225, 356, 362
 cómo se deben colocar, 44-5, 51-2, 352
 los que sujetan la flauta, 44-5, 51
 meñique de la mano derecha, 43, 45, 269, 281-2, 352
 su distancia a los agujeros y las llaves, 47
Desconfiar de uno mismo, 20

Destreza mecánica, 23, 222
di, una sílaba articulatoria, 164
Diatónico, 144
Dientes, su malformación, 51
Diferencia entre los sonidos con # y b, 353, 369
Digitaciones correctas, 353, 369
División
 de la flauta, 25
 de la redonda, 79
d'll, cómo se debe pronunciar bien, 221-2
Doble picado, 219 y siguientes (Cap.9º)
 aparece por escrito por primera vez por Quantz, 219
 cómo usarlo en los saltos, 226
 el joven *Dulon* lo interpreta muy bien, 222
 en tresillos, 228
 es connatural a la flauta, 221
 llamado inadecuadamente, 219
 se debe aprender en último lugar, 357
 se malinterpreta, 11

E

Embocadura,
 agujero de, cuánto se debería cubrir, 50, 137
 cómo se debería formar, 48-9
 mala, estropea todo, 8
 qué se debe tener en cuenta, 49 y siguientes
Ejecución, ver Interpretación
Enarmónicas, notas (o tonos), 144
Escala/s,
 diatónica, 144
 no se pueden tocar todas con el mismo aire, 129-130
 se deben estudiar con diligencia, 122, 354
 su formación, 145 y siguientes
Escuchar afinado, un medio, 120-5
Esforzarse por alcanzar los límites del instrumento, 10
Esfuerzo, no se debería tratar de evitar, 21, 352
Expresión, no reside en las muecas, 7

F

Fa#, demasiado bajo en todas las flautas, 57
Fermata, 85, 266, 292 y siguientes (Cap.12º)
Figuras, 79
Figuraciones, 67, 80 y siguientes
Final,
 signo de, 86-7
 nota, por ella se puede reconocer la tonalidad de una pieza, 159-160
Flattement (Bebung), 241
Flauta,
 afinarla es difícil, 28, 38, 68
 cómo colocarla en la boca, 47, 352
 cómo debe sujetarse al tocar, 44-5, 51-2

- cómo enrollar el hilo, 41
- cómo modificar su afinación, 27
- con tres cuerpos de recambio, 32
- cuáles eran sus características, cuáles son ahora, 27
- de diferentes maderas, 40
- debe ser afinada correctamente, 354
- la tocan muchos, 21
- partes, 26 y siguientes
- se debe volver a taladrar, 27
- sin registro de pie ni corcho, 33
- suele tener una llave aunque es más común con varias, 27
- su mantenimiento, aceite, 40
- sus diferencias, 37-8

Flautista, debe combinar el conocimiento del canto con la habilidad, 24

Forte y sus gradaciones, 262-5

G

Gaita, 161, 218, 238

Glissando, 265, 359-361

Graduaciones del registro del pie y del corcho con tornillo, 37

Grave, este registro necesita más aire que el agudo, 120, 141

Grupeto, 255

H

ha, had, hat, sílabas articulatorias, 181

Hempson, 12

Homogeneidad del sonido, 6, 50, 119

I

Igualdad del sonido. Véase Homogeneidad.

Instrumentista, habitualmente no son compositores, 9-10

Instrumento,

- aprender a dominarlo no es un juego de niños, 21
- aprenderlos todos es un error, 23
- cada cual tiene sus dificultades, 21
- su relación con las diferentes voces humanas, 118

Interpretación, 363-9

Intervalos, 143 y siguientes

- tonalidad mayor, 146
- tonalidad menor, 152

J

Juez artístico, 7

Juicio correcto en música, 20

L

Lab no es lo mismo que Sol#, 60-1, 149

Labio/s, 7, 47, 50-2, 141-2

- cómo colocarlos, 48-9
- no se deben separar de los dientes, 50
- pomada para mejorarlos, 52-3

Lacre, el mejor método para fijar el cuero a las llaves, 29-30

Lengua,

caracteres para indicar su uso, 164 y siguientes

cómo moverla, 162-3, 222-3

debe moverse conjuntamente con los dedos, 225, 356, 362

desventaja de sacarla fuera, 162

golpe de, 161-2

rige el aire, 161

su uso en picado simple y doble conjuntamente, 232 y siguientes

Ligado, 168

Ligadura, signo, 86

Líneas adicionales, 77-8

Llave/s,

de Re#, invento de Quantz, 27

en los trinos, 28, 278 y siguientes, 361

la de Fa para el pulgar no es práctica, 28

las de Mi \flat y Re#, tener ambas ofrece muchas ventajas, 38, 68, 353, 369

más útiles en la octava grave, 38, 119

realizan un gran servicio en el Adagio, 29

su correcto sellado, 29, 42

una no es suficiente para tocar afinado, 28

Luces y sombras en la interpretación, 19, 163, 265, 350, 367

M

Maestro. Véase Profesor.

Mara, La, 220

Matices en la flauta, 121

Messa di voce, 244

Modelo para formar el sonido, 118, 164, 219

Modo diatónico, 144

Mordente, 260

Muecas, 47, 315, 352, 363

N

Nota/s

cercanas, 144

de paso, 319

largas o cortas, o buenas y malas, 98-9, 170-1, 321

pivote, 321

principal, 145

O

Observaciones sobre las tonalidades, 146

Octavas, 56-7, 78, 141, 143

Orden

en la ejecución, 217

al controlar el aire, 161, 369-70

Origen y efecto del #, *b* y *bb*, 151-2, 159

Ornamentos, qué son, 239

deben realizarse en el lugar correcto, 358

esenciales, 239 y siguientes

libres, 327 y siguientes (Cap.14º)
sus signos, 239

P

Paciencia, recomendable para el alumno, 23, 225
Pan, a menudo falta a quienes se dedican a la música, 15
Pasajes técnicos, 161, 211, 219, 263, 321
Pausa. Véase Silencio.
Pecho,
 cómo fortalecerlo, 122-3, 226
 no debe temblar, 241
Piano y sus gradaciones, 262-5
Pie de Do y Do#, es perjudicial para el sonido, 39
Posición. Véase Postura.
Postura, 44, 47-8, 51-2, 351-2, 362-3
Presto, 102
Principiante, 160, 353 y siguientes
Profesor,
 cómo escoger uno bueno cuando sea posible, 19; [estos] son difíciles de encontrar, 6
 conducta inadecuada, 354-5
 hay que evitar uno malo, 5
 sus cualidades, 18-20
 sus obligaciones, 127-8
Puntillo, su valor, 81

Q

Quantz, 12, 21, 32, 36, 50, 54, 103, 141, 163, 164, 219, 221, 224, 238, 249, 261-3, 274-5, 327, 371
 digitaciones en su tratado, 56, 62-4, 66-8, 70, 76, 285, 289
 fue el primero de escribir sobre el doble picado, 218
 inventor de la llave de Re#, 27
 inventor del corcho con tornillo, 33
 su tratado, 5, 6, 11
Quintas. Véase Unísono.

R

r, cómo pronunciarla, 169, 179
ra, una sílaba articulatoria, 169, 179
raa, una palabra del lenguaje de la flauta, 169
raada, otra palabra de este lenguaje, 178
raadaa, ídem., 173-4
rad'll, ídem., 237
Reglas de articulación
 mezcladas con sus excepciones, 216
 no se debe uno apartar de ellas demasiado, 206-7
 tienen sus excepciones, 10, 195 y siguientes
Reglas de las tonalidades mayores, 144
 de las tonalidades menores, 152
Repetición, signos de, 85
Respiración, 314 y siguientes (Cap.13º)
 en pasajes largos, 321
 nunca se debe agotar del todo, 314-5

- se debe tomar en el momento adecuado, 304, 314
- su uso, 314-5
- Ripienista, 226, 263, 364-5
- S**
- Sangre, alterada por diversos factores, 7, 103
- Schneller, 257
- Secar la flauta, debe hacerse con cuidado, 41
- Sentido [de una frase] no debe ser roto por una respiración, 318-9
- Sentimiento, es el medio
 - para decidir los ornamentos, 239, 251, 263, 328, 349
 - para tocar de manera personal y decidir el tempo, 8-10, 103-5, 195, 321, 362
- Signos musicales, 77 y siguientes
- Silencios, 80
- Síncopa, 185 y siguientes
 - cómo marcar el pulso, 107
 - cómo tocarlas, 185
 - cómo variarlas, 209-210
- Sol# y Lab difieren en una coma, 60-1, 149
- Solista, 364-5
- Sostenido, su signo, 83
- Sudor, 54
- T**
- ta*, una sílaba articulatoria, 164 y siguientes
- taa*, una palabra del lenguaje de la flauta, 168
- taada*, ídem., 179
- taaraa*, ídem., 169
- Tabla de digitaciones, puede no ser válida para todas las flautas, 55-6
- tad'll*, una palabra del lenguaje de la flauta, 221-4
- Taladrar de nuevo la flauta es necesario, 26
- Talento, 13, 15, 17-20, 51, 128, 163, 355
- tara*, una palabra del lenguaje de la flauta, 176
- tar'll*, otra, 221
- tar'llda*, otra, ídem.
- Teclado,
 - aprender a afinarlo, 123 y siguientes
 - debería ser evitado con orquesta, 70
- Tempo, 88 y siguientes, 363
- ti*, una sílaba articulatoria, 164
- tid'll*, una palabra del lenguaje de la flauta, 221
- Tocar,
 - Al azar, 217
 - Cómo debe hacerse, 51-2
 - Se debe examinar cada pequeño detalle, 351
- Tocar afinado con la flauta,
 - cómo aprender a hacerlo, 121 y siguientes
 - es posible, 29, 368-371
 - es una rareza, 19, 55, 368
 - exige tres requisitos, 55, 352
- Tonalidades, 143 y siguientes

- ¿son todas utilizables en la flauta?, 369
- Tresillos, 98, 100, 178-180
 - en dónde reside su belleza, 82, 359
- Trino, 267 y siguientes (Cap.11^o), 361
 - cómo aprenderlo, 267-8
 - contiene un número fijo de notas según el tempo, 275-6
 - corto, 257-9
 - de tercera, sobre la séptima disminuida, 268-9
 - debe ser hecho a la velocidad adecuada, 270-1
 - en el agudo o en el grave, 274
 - en salas de diferentes tamaños, 275
 - es indispensable, 267
 - sobre qué nota debe recaer el peso, 273-4
 - tabla de trinos, 279-281
 - explicaciones, 281 y siguientes

U

- Unísono, quintas y octavas, uno debe aprender a afinarlas, 123 y siguientes

V

- Variaciones
 - de articulación, en el lugar erróneo dañan todo el conjunto, 199
 - dónde deben realizarse [ornamentos], 349-350
- Ventajas de la flauta, 56
 - de una flauta con varias llaves, 290-1
- Virtuoso, 4, 10-1, 13, 15, 16-7, 21, 23-4, 39, 56, 130, 134, 271, 368
 - su fortuna, 15
 - también debe ser un músico, 9-10, 364
- Voz humana, bella, 118-9

TABLA DE DIGITACIONES

The image displays three staves of musical notation, each representing a range of notes on the flute. Each staff includes a melodic line and corresponding fingering numbers (1-8) for the right and left hands.

Staff 1 (Top): Notes from Re' to La'''. Fingering numbers are provided for each note, with some notes having multiple options (e.g., 1, 2, 3 for Re').

Staff 2 (Middle): Notes from Res'' to La'''. Fingering numbers are provided for each note, with some notes having multiple options (e.g., 1, 2, 3 for Res'').

Staff 3 (Bottom): Notes from Mib' to Lab'''. Fingering numbers are provided for each note, with some notes having multiple options (e.g., 1, 2, 3 for Mib').